Que sais-je ?

Christophe Combarieu

Le lied

puf

QUE SAIS-JE ?

Le lied

CHRISTOPHE COMBARIEU
Musicologue

ISBN 2 13 048873 0

Dépôt légal — 1re édition : 1998, juillet

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le lied allemand, représenté par des milliers de compositions, est devenu presque aussi important au XIX^e^ siècle que l'ancienne *chanson* française ; une des preuves de l'autorité qu'il a prise est, dans ce simple fait que le mot *Lied* a été adopté tel quel, comme intraduisible, dans la plupart des pays.

Notre « chanson » après avoir été une œuvre de technique supérieure, avait eu presque toujours une expression objective, où la personnalité du musicien a peu de part. Le *Lied* est une œuvre de poésie, d'imagination et de sentiment où se complaît l'individualisme. Son lyrisme prend souvent la forme narrative et la forme dramatique ; à beaucoup d'égards, c'est en quelque sorte un genre intermédiaire entre la chanson et l'opéra, et qui a peut-être arrêté, en les attirant à soi, beaucoup de compositeurs allemands en voie d'évolution vers le théâtre, genre dont Schubert fut sans conteste le Maître absolu.

Chapitre I

QU'EST-CE QUE LE LIED ?

Éléments de définitions et sources du lied romantique allemand

S'il est une forme musicale qui soit la plus intimement liée à l'esprit du romantisme allemand, dans sa genèse la plus pure, c'est le lied. Étymologiquement, le terme de « lied » provient du moyen haut allemand : *daz liet* qui signifie la « strophe » et au pluriel *diu liet*, la tonalité de strophes. Il s'agit donc d'un court poème d'inspiration lyrique et de forme strophique. On remarquera qu'il n'est nulle part ici fait mention de mélodie. A ses origines, le mot « lied » (et son pluriel « lieder ») ne s'applique qu'à des textes poétiques. Par la suite, le terme de « lied » va désigner un genre très particulier de mélodies accompagnées au piano destiné à mettre en valeur un texte qui n'est pas réduit à l'état de prétexte-support d'une ligne musicale.

Le terme de « lied » tel que nous l'entendons à présent trouve son origine dans les chansons pratiquées par les trouvères germaniques, les *Minnesänger*, accompagnées généralement par un instrument. Ces chansons monodiques savantes furent d'abord liées à la danse avant de devenir des sortes de madrigaux mettant en musique un poème d'amour courtois, de forme raffinée, le « liet » proprement dit. On peut les assimiler en cela aux chansons des troubadours du pays d'oc ou à celles des trouvères du pays d'oil.

Du haut Moyen Age proviennent également de très

nombreux chants populaires relevant du folklore *(Volkslied)* qui seront à la fin du XVIII^e^, et au début du XIX^e^ siècle rassemblés en recueils par des poètes allemands : Herder, Arnim, Brentano, Goethe... Le plus célèbre d'entre eux est le *Des Knaben Wunderhorn* (Le cor merveilleux de l'enfant) qui ne contient pas moins de sept cents *Volkslieder*. On a voulu voir dans le *Volkslied* une source principale du lied romantique. S'il eut certes une influence décisive sur le genre naissant, on ne peut totalement l'assimiler au lied romantique. Tous deux présentent en effet des différences sensibles : le *Volkslied* est anonyme et de tradition orale, d'essence et de forme populaire ; le lied romantique est une œuvre savante même s'il revêt parfois ce caractère populaire. De plus, les thèmes du *Volkslied* sont assez restreints (travail, amour, guerre, métiers...) tandis que ceux du lied romantique sont ceux de la large palette du romantisme comme nous le verrons par la suite.

Dans le domaine savant, la chanson polyphonique française de la renaissance a son pendant en Allemagne avec le lied polyphonique de caractère profane ou spirituel. Ce sont des chansons d'inspiration séculière, des motets religieux en langue latine ou allemande qui prennent le terme générique de lieder à partir du XVI^e^ siècle, notamment avec les disciples de Roland de Lassus comme Leonhard Lechner, Johannes Eccard, Hans Leo Hassler.

Deux grands événements historiques vont marquer en profondeur la culture allemande et comptent parmi les sources auxquelles s'est alimenté le lied romantique : la Réforme et la guerre de Trente ans.

L'influence de Luther fut capitale dans l'évolution de la musique vocale allemande, à la fois par ses recommandations pratiques qui touchent directement la conception du chant, et par le courant de pensée qu'il développe. Luther eut en effet une formation de musicien et il centre la pratique de son nouveau culte

sur le chant communautaire, faisant de ce dernier un acte liturgique. Ce parallèle entre la musique et le chant d'une part, et le Sacré d'autre part, orientera la pensée allemande vers une nouvelle conception de la musique propre à la culture réformée germanique. Luther, par son culte nouveau, fait composer des chorals – qui sont d'ailleurs souvent adaptés de chansons populaires. En plusieurs générations va donc se constituer un corpus de chorals, de mélodies volontairement très simples dans la mesure où elles sont vouées à être chantées par tous, au Temple ou dans le cercle familial. Même dans leur version harmonisée, à plusieurs voix, les chorals demeurent d'une exécution aisée, avec leur respiration régulière bien marquée – encore un trait dont se souviendra le lied romantique.

Ainsi, la Réforme donne un formidable élan à la création d'une musique vocale savante, car due à des compositeurs professionnels, et destinée à la vie quotidienne. Le sacré ne s'y distingue pas plus du profane que le lied ne se différencie alors du choral.

La guerre de Trente ans (1618-1648) provoque des ravages considérables dans la culture et la société allemandes. Elle suscite cependant une exacerbation de la spiritualité qui assombrit les thèmes des poèmes religieux ou profanes (terreur, mort, malheurs de la guerre...). C'est, notamment, le courant piétiste qui touche en profondeur les milieux bourgeois et leurs poètes (Jakob Boehme, Angelus Silesius en particulier).

De ces événements, naîtra le climat propice à la fondation d'un art musical typiquement allemand, que ce soit dans le drame lyrique (qui aboutira à partir de *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart) ou dans l'ode de salon. La veine populaire marquée du caractère sérieux, « engagé », quasi sacré, qui sous-tend toute l'expression littéraire depuis le XVI^e^ siècle, donnera naissance au *Singspiel*, dont Hiller est le premier représentant, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Mais,

c'est aussi le moment où l'*Aufklärung*, époque de pensée rationaliste du « Siècle des Lumières », le temps du philosophe Leibniz ou du poète Klopstock, favorise l'éclosion d'innombrables musiques domestiques pour chant, avec accompagnement instrumental : les cahiers d'odes rationalistes et moralisantes fleurissent au milieu du XVIII[e] siècle dans toute l'Allemagne ; un courant qui se poursuivra jusqu'à certains lieder de Mozart ou de Beethoven, lesquels n'apporteront d'ailleurs pas au lied quelque forme nouvelle que ce soit, décisive, à la mesure de leur génie.

En Allemagne du Nord, un musicien comme Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), peut être considéré comme l'un des précurseurs du lied. Certaines de ses mélodies (simples, et de caractère strophique) vont devenir populaires et son recueil *Lieder im Volkston bei dem Klavier zu spielen* (Chants de caractère populaire à exécuter avec piano) de 1782 fait de lui l'initiateur du genre des « lieder im Volkston », où s'essaient maints compositeurs du XVIII[e] siècle finissant.

Dans les années 1770-1780, en effet, très nombreuses seront les pièces lyriques de style populaire transcendé, qui sera d'ailleurs plus accentué dans les régions méridionales de l'Allemagne, au contact de l'art italien qui fleurit alors dans les cours princières.

On ne saurait non plus mésestimer la vogue, à cette époque, des mélodrames (la *Médée* de Benda devait fortement impressionner Mozart) : toute la charge émotive du récit y est assumée par la musique, sur laquelle le texte simplement parlé explicite l'action ou les sentiments en présence, texte acquérant du même coup un poids insoupçonné.

Trois compositeurs peuvent alors être considérés comme les annonciateurs les plus directs du lied schubertien : Reichardt, Hiller, et Zumsteeg.

Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) publie de très nombreux volumes de mélodies accompagnées sur

des poèmes de Goethe, Schiller, Claudius, Hölty, Klopstock – les poètes mêmes qui inspireront Schubert : *Goethe-Lieder ; Lieder der Liebe und der Einsamkeit* (Chansons d'amour et de solitude) en 1798 ; *Wiegenlieder für gute deutsche Mutter* (Berceuses pour les bonnes mères de famille allemandes) de la même année, etc. Il est également l'auteur d'opéras et de Singspiel, où fleurissent aussi des ariettes quelque peu simplistes.

On notera qu'il est le premier à avoir mis en musique *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes) de Goethe qui sera l'un des plus fameux lieder de Schubert.

Johann Adam Hiller (1728-1804), dont on a rappelé qu'il était l'initiateur du Singspiel, a publié, à côté de multiples arrangements et d'harmonisations de chorals, des mélodies avec accompagnement dès 1759 (*Lieder mit Melodien an meinen Canarienvogel* - Textes de chansons avec leur mélodie, pour mon canari), jusqu'en 1790 (*Letztes Opfer* – Dernière offrande), dont un cahier de *Lieder für Kinder* (Chansons pour les enfants) en 1769.

Quant à Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), il est le créateur de la ballade pour chant et piano, grande mélodie *durchkomponiert* (composée de bout en bout, sans retour à des refrains ou à des couplets) dont il organise la forme en divers plans d'intensité dramatique et musicale. Ses poètes sont, comme pour Reichardt ceux de l'*Aufklärung* des années 1740-1770, et ceux du courant littéraire nouveau, celui du premier romantisme allemand ou *Sturm und Drang* (Tempête et Passion), influencé par les romans sentimentaux européens du XVIII[e] siècle (*La Nouvelle Héloïse* de Rousseau par exemple) et les poèmes d'Ossian, et illustré principalement par le jeune Goethe. Le surnaturel y perd de son caractère strictement religieux pour acquérir une dimension dramatique, profane, mais conservant toujours une vision mystique du monde, mêlée au sentiment de la mort.

De ces musiciens, on peut rapprocher Karl Friedrich Zelter (1758-1832), ami et conseiller musical de Goethe, auteur lui aussi de nombreux lieder. Certains de ces derniers précèdent ceux de Goethe, d'autres en sont contemporains et même, de peu, postérieurs, mais sans toutefois être influencés par son apport résolument neuf à l'art du lied.

Car le lied de Schubert est le premier à faire converger, génialement, en un seul foyer, le climat sérieux et le caractère « engagé » issu du vieux fonds luthérien, l'intimité bourgeoise de la mélodie plus ou moins populaire et l'esprit de la musique de chambre. Bien plus qu'une synthèse de tous ces courants, dont son art procède cependant, et sans la connaissance desquels il est impossible de remonter aux sources de sa création, Schubert fera une véritable fusion entre ces différents héritages qu'il recueille : les mouvements littéraires du piétisme, de l'*Aufklärung* et du *Sturm und Drang*, la recherche d'une expression musico-dramatique spécifiquement allemande, le monde du choral, le fonds populaire de la chanson, l'air d'opéra et de *Singspiel*, l'ode rationaliste et le *Lied im Volkston*.

Le lied et la sensibilité romantique

Le choix des thèmes des lieder éclaire, plus peut-être que tout autre élément, les fondements de la sensibilité romantique. L'amour de la nature y ressort, avec clarté chez Schubert, brouillé par un certain climat passionnel chez Schumann, tout embrumé de grisaille chez Brahms. Si dans l'ensemble, chaque lied se suffit à lui-même, les musiciens nous ont laissé quelques cycles complets, étalant, sur plusieurs ouvrages, une aventure sentimentale ou spirituelle. C'est le cas chez Schubert, où, *die Schöne Müllerin* (La Belle Meunière) nous conte à la fois l'histoire d'amour malheureuse du pauvre meunier, et la quête spirituelle qui associe le thème du ruisseau à celui de l'errance. Chez Schubert encore,

Winterreise (Voyage d'Hiver) nous fait traverser un paysage désert et glacé, à l'air raréfié, qui appartient autant à l'univers mental du musicien qu'à une description de la nature. Les deux cycles de lieder de Schumann ont été composés dans la merveilleuse année 1840 qui voit éclore plus de cent trente mélodies : *Frauen Liebe und-Leben* (L'Amour et la vie d'une femme) et *Dichterliebe* (Les Amours du poète) ne présentent pas le caractère d'ambiguïté des ensembles schubertiens. L'un et l'autre sont histoires d'amour malheureuses présentées sous forme d'épisodes successifs.

L'histoire du lied connaît d'autres cycles, mais qui ne présentent pas le même niveau de cohérence, étant fantaisies d'éditeurs comme le *Schwanengesang* (Chant du cygne) de Schubert, ou réunion de pièces qui n'ont en commun que d'avoir été construites sur les textes d'un même poète.

Tous les romantiques allemands, presque sans exception, écriront des lieder. Les plus assagis, tels Weber et Mendelssohn, comme les plus fougueux, Liszt ou Hugo Wolf, trouveront, dans cette technique, le moyen idéal pour donner libre cours à une imagination que le texte doit soutenir plus qu'il ne la bride. Cette production impressionnante reçoit en Allemagne un accueil sans réserve ; car il ne s'agit pas, malgré la haute qualité musicale qui prévaut, de musique de concert. L'Allemand du XIX^e^ siècle, bourgeois ou romantique (et cette opposition n'a pas la même portée en pays germanique qu'en France), se reconnaît dans une musique qui fait un large appel à ses traditions culturelles.

Ce n'est pas seulement que les poètes choisis appartiennent à un univers bien identifié, qui va de Goethe et Schiller aux contemporains, ce n'est pas tant qu'ils aient puisé leur inspiration dans l'insondable puits de la tradition populaire, ni même qu'ils utilisent de pré-

férence des images où se reconnaît l'inconscient collectif d'un peuple, c'est avant tout que le lied est une musique à la taille domestique. La communauté allemande aime et pratique le chant ; l'esprit des paysans autrichiens et bavarois rejoint celui des gens des villages du Nord et de l'Est. Pour ces derniers, chanter est façon de prier depuis Luther ; pour tous, c'est façon de dire sa joie ou sa peine. La musique est le plus court chemin pour aller d'un cœur à un autre, et quelle meilleure musique pourrait-il exister que celle qui s'exprime par la voix ?

D'un seul coup, avec le lied, la sensibilité des Allemands a trouvé un moyen de s'exprimer spontanément, de réveiller tout ce qui sommeillait en elle de rêve, de bonheur, de tendresse, parfois aussi d'horreur et de désespoir.

Erlkönig (Le Roi des Aulnes) qu'ont chanté le vieux Zelter, Schubert et Liszt est un personnage de cauchemar et la mort est bien souvent présente au coin du lied. Heureux ou inquiet, le musicien est le bienvenu parce que les mélodies qu'il apporte peuvent être chantées et écoutées entre soi, chez soi (le lied perdra ainsi quelque chose de sa force, en passant à la salle de concert).

La nature même du lied le rattache également à cette âme quasi mystique de la communauté allemande. Ce n'est pas un hasard si les premières mélodies du genre ont été chantées au cours des fameuses « schubertiades », fêtes de l'amitié autour d'un musicien, foyer musical reconstitué autour du pauvre Schubert, si perdu dans sa solitude.

« Volkslied » et « Kunstlied »

A partir de Herder, l'on prend l'habitude de distinguer entre deux grandes catégories du lied : le *Volkslied* que nous avons déjà mentionné, chanson de caractère populaire, et le *Kunstlied*, lied artistique.

Grand théoricien du *Sturm und Drang,* Herder définira cette idée dans son recueil de 1778-1779 intitulé *Volkslieder* et réédité sous le titre *Stimmen der Völker in Liedern* (Voix des peuples dans leurs chansons). Le folklore est porté sur un véritable piédestal car il provient d'un fonds populaire, de l'expression de l'âme d'un peuple ; et pour le *Sturm und Drang,* comme pour le romantisme, il sera le seul valable. Dans cette conception propre au romantisme allemand, l'on peut déceler les influences hétéroclites de Shakespeare, Richardson, Goldsmith, du pseudo-Ossian et de Rousseau. Mais il faut faire une place à part à l'apport de l'évêque de Dromore, Thomas Percy qui publia en 1765 les *Reliques of ancient english Poetry*, collection de vieilles ballades populaires qui eut un succès considérable, surtout en Allemagne.

Cette vision herdérienne du *Volkslied* fut reprise quelques décennies plus tard par deux écrivains de la première génération romantique : Arnim et Brentano. Comme on l'a vu, ils rassemblèrent de nombreuses chansons populaires dans leur *Des Knaben Wunderhorn.* Une très grande proportion de musiciens et de compositeurs du XIX^e^ siècle viendront s'en inspirer pour leur travail sur les lieder : Schumann, Brahms, Mahler...

Ludwig Uhland fut encore l'un de ceux qui attachèrent une importance à cette recherche du populaire. Il publie en 1845 une collection de chants folkloriques, sous le titre *Alte Hoch-und niederdeutsche Volkslieder* (anciennes chansons populaires en haut et bas allemand).

Wilhelm Müller fut également un grand adepte du *Volkslied* dont il chercha à retrouver le ton simple et naïf dans ses propres œuvres poétiques.

Si, fondamentalement, une distinction est donc faite entre *Volkslied* et *Kunstlied*, il y a, en pratique beaucoup d'interférences entre les deux genres qui restent très liés l'un à l'autre dans l'art du lied.

C'est tout d'abord par le biais des poètes que les compositeurs du XIX^e^ siècle allemand eurent leur premier contact avec le ton populaire, avec ce *Volkston* qu'ils essaieront de traduire dans leur musique.

Ainsi, Schubert, tout d'abord influencé par le lied artistique, qui le fera composer sur les textes assez longs de Schiller, ce qui aura pour résultat des lieder de forme plutôt complexe de cette forme *Durchkomponiert* issue des ballades de Zumsteeg, viendra aux formes simples et strophiques en se remémorant les nombreuses chansons populaires viennoises, naïves et spontanées qu'il avait sans doute entendues au cours des « schubertiades ». Quand Schubert composa le cycle *La Belle Meunière,* le ton populaire est pour lui acquis, et cela grâce aux poésies de Wilhelm Müller.

Cette influence indirecte du *Volkslied,* Schumann la subit plus qu'il ne la recherche, mais le choix de poètes comme Reinick, Rückert, Heine et Eichendorff l'amène à simplifier sa courbe mélodique. Hugo Wolf, en revanche, ne sera qu'exceptionnellement sensible au *Volkston* comme d'ailleurs Max Reger ou Richard Strauss.

Au tournant du XX^e^ siècle, il n'y a guère que Mahler qui reste sensible à la veine populaire. Il utilise fréquemment le *Knaben Wunderhorn* mais à l'exemple de Brahms, il sera directement influencé par le *Volkslied* dans la recherche de son propre art. Ainsi, Mahler toute sa vie restera attentif aux diverses sonorités du monde extérieur : cloches, chansons de rue, chansons populaires, chants d'oiseaux... Et il les réutilisera dans ses propres œuvres, dans l'intime but, non de reproduire un *Volkslied* mais de rechercher la substance du *Volkston* pour la faire réapparaître d'une manière transfigurée dans ses œuvres lyriques et symphoniques.

Toutes ces remarques montrent ainsi l'étroite imbrication des deux genres, de ce ton populaire et de ce lied artistique dans le résultat mélodique que nous allons à présent étudier.

Chapitre II

LES FORMES DU LIED

Il existe d'innombrables possibilités d'intégrer un lied dans une forme définie, et il peut en revêtir des plus variées. Cependant, il en existe de plus fréquentes que d'autres : strophique simple, strophique variée (celle-là même de quelques-uns des plus populaires chefs-d'œuvre de Schubert, tels que *Le Tilleul*, *La Truite,* ou encore la *Petite rose des bruyères*), récitative libre, *Durchkomponiert*, c'est-à-dire composée d'un bout à l'autre, etc.

Primordial, le rôle du piano dépasse absolument celui d'un « accompagnateur » au sens littéral du terme : il s'agit d'un dialogue parfait, presque une musique à trois voix : la voix humaine et les deux mains du pianiste.

L'extension de la voix unique à un petit ensemble d'exécutants est un élargissement du lied qu'il ne faut pas oublier ; d'ailleurs les quatuors ou quintettes vocaux, notamment de Schubert, utiliseront les mêmes sources littéraires que nombre de lieder.

Enfin, il est arrivé que le terme de « lied » ait été appliqué à des œuvres purement instrumentales, telles que les *Lieder ohne Wörte*, pour piano, de Felix Mendelssohn, naïvement traduit en français en *Romances sans paroles*, faux-sens absolu.

Car le genre « lied » est totalement indépendant des autres, auxquels on a toujours eu coutume, par erreur, de l'assimiler, notamment la Romance, la Ballade et la Mélodie.

La Romance est un chant presque systématiquement amoureux, toujours sentimental, très en vogue à la fin du XVIII^e siècle en France ; la plus célèbre (outre celles, entre autres, de Gretry, un Maître du genre) restera *Plaisir d'Amour ne dure qu'un moment.* Proche des pires facilités, la romance connut son heure de gloire au XIX^e siècle, où elle fut cultivée avec une incroyable fécondité.

La Ballade, quant à elle (outre au Moyen Age où elle fut une forme littéraire et musicale où l'unicité du genre est caractérisée par le retour d'un refrain), est, à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne, une poésie unissant le narratif au lyrique (régulièrement utilisée par Schiller ou Goethe) sur laquelle les compositions vocales peuvent se développer très librement, avec de grandes phrases musicales proches du récitatif.

La définition générale de la « Mélodie » est précisément la même que celle du lied : pièce vocale à une voix, généralement accompagnée au piano, contruite sur un poème. Si le lied est spécifiquement allemand, la mélodie est, elle, exclusivement française. La différence majeure est, dans sa simplicité et sa mécanique mélodique, que le lied reste souvent proche de ses origines populaires tandis que l'on retiendra de la mélodie qu'il s'agit d'une pièce plus savante, sans son langage comme dans son propos. Le spécialiste en fut Berlioz, éclipsant par là même toute la production française antérieure, suivi de Duparc, et Fauré à la fin du XIX^e avant Debussy qui, au début du XX^e siècle, permit le renouvellement du genre.

La forme strophique

La forme strophique simple – c'est-à-dire celle où la même musique est réutilisée à chaque strophe – est la forme originale et fondamentale du lied. La plupart des *Volkslieder* sont, par exemple, strophiques, comme la majeure partie des *Kunstlieder*. Le principal

avantage de la forme strophique est, avant tout, sa simplicité, sa clarté et sa spontanéité. Son inconvénient est une certaine monotonie. Également, le compositeur inventant habituellement son lied à partir de la première strophe du texte, et tâchant au mieux d'adapter sa mélodie à celui-ci, il en découle un autre désavantage lié au poème.

Car dès l'arrivée des strophes suivantes, le rythme, la prosodie et le contenu même changent et la mélodie s'y adapte nécessairement moins bien ; ce qui compliqua singulièrement l'ouvrage des grands compositeurs romantiques.

Goethe, quant à lui, n'eut pas ce genre de scrupules estimant que résoudre les difficultés rencontrées était la tâche de l'interprète. Ainsi, fit-il la remarque à propos du chanteur et comédien Wilhelm Ehlers : « Il était infatigable dans la recherche de l'expression la plus appropriée qui consistait en ceci, que le chanteur trouvait le moyen de mettre en relief – à partir d'une mélodie unique – les significations les plus diverses de chacune des strophes, et, ainsi, d'accomplir aussi bien son devoir de chanteur lyrique que de poète épique. »

La forme strophique variée

Compte tenu des problèmes présentés ci-dessus, les compositeurs ont envisagé de procéder à des modifications de certaines strophes, dans le souci d'une plus grande variété, pour mieux les calquer sur le contenu du texte.

C'est C. G. Neefe, qui pratiqua pour la première fois cette innovation dans ses *Serenaten* de 1777, qui fut reprise ensuite par les maîtres de la seconde école berlinoise du lied, Zelter, Reichardt et Schulz.

C'est curieusement avec des textes anglais que Haydn innove lui aussi dans le genre lied en écrivant deux lieder, en 1794-1795, en forme strophique variée, dans son lot de *Quatorze Canzonettas* (*Sailor's*

Song - La Chanson des matelots, et *Pleasing Pains* – Peines d'Amour). Dans ce sens, il est alors extrêmement étrange de constater que cette forme strophique variée n'apparaisse guère chez Mozart et extrêmement rarement chez Beethoven. Ce dernier modifie en revanche l'accompagnement, mais pas la structure ni la voix chantée.

C'est Schubert qui, de son côté, fera connaître à cette forme son plein épanouissement. Le meilleur exemple en est d'ailleurs *Der Lindenbaum*, cinquième lied du « Voyage d'Hiver ».

Le strophisme varié s'inscrit ici dans une construction structurelle très habile qui, contrastant avec la très grande simplicité mélodique, aboutit à un mélange unique de *Volkslied* et de *Kunstlied.*

La forme *durchkomponiert*

Le mot allemand *durchkomponiert* s'est imposé, sans traduction, pour définir une composition « en continu » d'un lied, sans reprise de sections musicales antérieures. *Durch* signifie « au travers » ; donc littéralement : composé « au travers » d'un morceau, de bout en bout.

L'exemple formel pour cette manière de composer est issu de la cantate et de la scène dramatique. C'est dans la *Allgemeine deutsche Bibliothek* en 1769 que l'on voit apparaître ce terme pour la première fois. Et c'est vers les années 1750 que commencera à être utilisé ce processus appliqué au lied.

Le sens même du terme *Durchkomponiert* n'a jamais été précisément délimité et a beaucoup évolué au cours des années.

Il est important de noter que le terme *Durchkomponiert* ne peut s'appliquer qu'à un lied composé à partir d'un texte à plusieurs strophes, dans lequel il y a une musique différente d'une strophe à l'autre. C'est la raison pour laquelle la forme *Durchkomponiert*

s'oppose à la forme strophique où, pour chaque strophe, l'on retrouve la même musique. Car il y a une différence entre la variation d'une même musique, d'une strophe à une autre et l'utilisation d'une musique complètement différente.

Il peut être fait deux distinctions de la forme *durchkomponiert* : celle qui consiste à aller « toujours de l'avant » en faisant de constants ajouts successifs, sans aucun rappel musical, telle une enfilade de perles, et celle qui, malgré la diversité des musiques utilisées, cherche à donner une unité globale homogène, grâce à des éléments constants et récurrents.

Schubert a été le premier à comprendre que cette pratique archaïque du *durchkomponiert* devait laisser la place à une forme plus élaborée, plus travaillée. C'est ce qu'il a merveilleusement bien réussi avec *Gretchen am Spinnrade* (Marguerite au Rouet) et *Erlkönig* (le Roi des Aulnes). Il a, dans ce dernier, transfiguré la ballade goethéenne en créant un drame miniature authentique, d'une profonde intensité. Se servant de la forme *durchkomponiert*, il parvient à conférer une structure globale grâce à une formule permanente d'accompagnement et grâce à des procédés utilisés dans la technique symphonique.

Les autres formes

Les formes tripartites. — La forme tripartite AAB est héritée des poètes du Moyen Age, avec la coupe : couplet, couplet, envoi. On la rencontre notamment dans des lieder tels que *Mondnacht* (Nuit étoilée), de Schumann, ou chez Schubert, dans *Die Forelle* (La Truite), *An Sylvia* (A Sylvia), ou *Du bist die Ruh* (Tu es le repos).

La forme tripartite ABA, quant à elle, a souvent été appelée, à tort, la forme lied. Les exemples sont également fort nombreux, tel que le célèbre *Widmung* (Dédicace) de Schumann.

La forme rondo. — La forme rondo est basée sur l'alternance, présentée dans la forme strophique, couplet-refrain. Mais ici, les couplets sont interprétés différemment. C'est le cas du curieux *der Musensohn* (Le Fils des muses) de Schubert, où, entre chaque strophe du poème, une ritournelle pianistique fait office de refrain.

La forme symétrique. — Si la forme rondo, déjà rare, apparaît à quelques reprises dans le lied romantique, la forme symétrique est, quant à elle, tout à fait exceptionnelle. L'exemple le plus frappant est *Sei mir gegrüsst* (Que je te salue) où un implacable rythme ponctué par la main gauche est une sorte de battement de « valse au ralenti ». C'est sur ce fonds immuable que la mélodie va s'inscrire. Ce lied est un véritable tour de force où des modulations particulièrement expressives viennent intensifier encore l'émotion de la ligne mélodique.

Pour achever cette présentation des principales structures du lied, il est nécessaire de rappeler que la forme strophique simple est chronologiquement la plus ancienne et la plus habituelle.

Aussi peut-on comprendre la réaction de Goethe, lorsqu'il écrit à son ami Philipp Christoph Kayser (1755-1822) à propos de sa poésie *Kennst du das Land* : « Je ne peux pas comprendre comment Beethoven et Spohr ont pu interpréter ce lied aussi totalement de travers en le traitant en *durchkomponiert* ; les mêmes signes distinctifs revenant à chaque strophe aux mêmes endroits, auraient dû être pour les musiciens suffisants, à mon avis, pour leur montrer que je n'attends d'eux qu'un lied. De par sa nature, Mignon peut bien chanter un lied, mais pas une aria. »

Comme on a pu le voir, les grands maîtres du XIX^e^ siècle ont apporté à Goethe un flagrant démenti.

Chapitre III

PRÉLUDE
A UN GENRE INCOMPARABLE

Joseph Haydn (1732-1809)

Haydn ne se mit que très tard à la composition de lieder. A l'âge mûr, en 1781, il publia ses douze premiers lieder, auxquels douze autres succèdent en 1784. Mais ce n'est que lors de son deuxième séjour en Angleterre, en 1794-1795 que son art du lied dépassa le ton du *Singspiel* pour acquérir son autonomie. Il met alors en musique six poèmes d'Anne Hunter, la première série de douze « Canzonettes » à laquelle succéda, en 1795 une seconde série de six pièces, toujours sur des textes d'Anne Hunter mais aussi de poètes anonymes et de Shakespeare. Un appentice constitué d'un lied anglais et de deux lieder italiens conclut cette phase de production qui représente l'apogée de la création de Haydn dans ce genre.

Les chansons anglaises débutent par une pièce indépendante, très personnelle *O Tuneful Voice* (Ô voix mélodieuse), que Haydn composa à l'occasion de son second départ d'Angleterre. La musique est aussi claire que le texte et la composition appartient bien à ce qui a été écrit de plus tendre, de plus intérieur et de plus intime dans le domaine du lied avant Schubert.

Ici, comme dans les Canzonettes suivantes, le piano, qui n'avait dans les séries de lieder de 1781 et

de 1784 qu'une simple fonction de soutien, a un rôle important et autonome.

Les passages qui introduisent et terminent les lieder en fixent chaque fois le caractère (*The Mermaid's Song* - Chant de la Sirène).

Recollection (Réminiscence) s'élargit dans un lyrisme chantant à la façon d'un arioso. Bien qu'il s'agisse d'un lied en strophes, la forme est élargie par les répétitions de texte et la construction est déterminée d'un point de vue plus musical que poétique.

Dans *Despair* (Désespoir), le prélude dramatique et plein de force fait déjà penser à Schubert et les répétitions de texte sont à présent entièrement au service d'une intensification élégiaque de l'expression, même si la charpente reste formelle (structure en deux strophes).

La seconde série de canzonettes débute par *She never told her love* (Elle n'a jamais dit son amour) sur un texte de Shakespeare qui porta l'art du lied de Haydn a son plus haut degré d'expression. D'emblée, le long prélude, renforcé par le chromatisme, donne le ton à l'ensemble, d'un fatalisme douloureux, qui fait pressentir les grands romantiques comme pratiquement aucun autre lied du compositeur. Un tout autre ton se dégage du *Sailor's song* (Chant du marin), texte anonyme dont la mélodie fait penser au *Singspiel,* mais le coloris de la partie de piano porte la dimension expressive du lied au-delà de cet aspect. *The Wanderer* (L'Errant) d'après Hunter se déploie, lui, comme un flot chantant d'une expression intériorisée, qui s'élargit tel un arioso dans la ligne finale de chacune des deux strophes, et qui s'achève dans une descente à l'unisson, pleine de désespoir. Une grâce chantante se dégage de *Content*, la pièce finale de la seconde série, dont la partie de piano, d'une finesse capricieuse, s'enroule comme une décoration autour de la voix.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Comme ses contemporains, Mozart considère le lied comme un genre mineur et se refuse à le voir occuper dans ses œuvres une place majeure. Il le délaisse au profit de ses compositions religieuses et de ses pages maçonniques.

Il subit cependant comme Glück (1714-1787) l'influence de C. Ph. E. Bach. A l'exception d'un poème de Goethe (*Das Veilchen* - La Violette), les textes utilisés, sont généralement bien faibles. Glück en revanche, avait mis en musique des textes de Klopstock (*Sieben Klopstocks Oden und Lieder),* mais, par ce choix, il n'est pas représentatif des compositeurs de lieder du XVIII[e] siècle qui, pour la plupart, ne s'intéressent pas à la valeur artistique des poèmes qu'ils traduisent en musique.

En 1768, à l'âge de douze ans, Mozart compose un petit lied en sept strophes identiques *An die Freude* (A la joie) dans le plus pur style des odes de l'École de Berlin. Trois mélodies supplémentaires seront composées à Salzbourg en 1772, mais ses premiers réels lieder datent de 1780 et sont tirés de trois textes du *Sophiens Reise* de Hermès, qui avaient eu un large écho populaire. *An die Hoffnung* (A l'espérance), *An die Einsamkeit* (A la solitude), méditation intime de Mozart, pleine de douceur et de silence et *An die Bescheidenheit* (A la modestie) petite chanson plus joyeuse qui invite à l'humilité.

Alors qu'en 1784 était paru le second cahier de lieder de Haydn, à partir de 1785, Mozart se remet à composer des lieder.

Der Zauberer (Le Magicien) qui décrit l'envoûtement d'une jeune fille par un garçon, est écrit sur un ton vif et espiègle.

Die Zufriedenheit (Le Contentement) invite aux bonheurs simples. Plus moralisateur *die betrogene*

Welt (Le Monde abusé) met en garde les femmes contre les richesses qui empêchent la vertu.

Das Veilchen (La Violette) est l'unique rencontre de Mozart avec Goethe et aussi son chef-d'œuvre. Une violette rêve de se voir orner le sein d'une bergère ; cette dernière ne la voyant pas, l'écrase, et la violette de se réjouir de mourir d'une telle façon. Page délicate et raffinée, d'une réelle beauté, à laquelle Mozart ne nous avait pas habitué dans le domaine du lied.

Il faut attendre 1787 pour voir à nouveau Mozart s'intéresser à ce genre ; il n'y reviendra plus par la suite. Citons, pour cette période *Lied der Trennung* (Le Chant de la séparation), chant douloureux où la souffrance et l'émotion, à peine voilés, peuvent tout juste se contenir.

Même climat émotionnel intense pour *Abendempfindung* (Impressions crépusculaires), pressentiment de mort sur fond de nuit. Mozart nous livre ici tout le poids de sa solitude et de ses douleurs : « Que sur ma tombe, une seule larme me soit consacrée, et de mon diadème, elle sera la plus belle des perles. »

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Pas plus que pour les deux compositeurs précédents, le lied ne représente l'un des points forts de l'activité créatrice de Beethoven. Il en compose tout de même 90 sur des textes de 35 poètes différents, mais beaucoup ne lui servent qu'une fois et mis à part Goethe qu'il vénérait, dont il mit neuf poèmes en musique, version chant et piano, peu d'auteurs retiennent réellement son attention.

Entre 1783 et 1823, il composera 74 lieder sur des textes allemands et si le lied n'apparaît pas comme le lieu propice à sa création artistique et à son génie, Beethoven reste une passerelle entre deux courants distincts de cette nouvelle identité culturelle alle-

mande. D'une part, le compositeur est lié à C. Ph. E. Bach et à l'École de Berlin, et se rapproche par cela de Glück, Haydn et Mozart.

D'autre part, son pré-romantisme annonce Schubert et Schumann.

C'est par un texte de Goethe que le jeune Beethoven nous offre, à vingt-six ans, son premier lied personnel avec *Mailied* (Chanson de Mai), dont l'esprit de *Volkslied* correspond parfaitement à l'ingénuité du poème. Composé en 1790-1792, il fait partie des *Acht Gesänge und Lieder op.* 52 qui rencontrèrent à l'époque beaucoup d'hostilité comme peut en témoigner cet article du *Allgemeine Musikalische Zeitung* paru à leur sujet : « Comprenne qui pourra que d'un tel homme puisse non seulement émaner quelque chose d'aussi commun, médiocre, nul, voire ridicule, mais encore que cela puisse être présenté au public. »

Il faut attendre 1795-1796 pour que Beethoven nous livre son premier chef-d'œuvre, sur un texte de Matthison : *Adelaide, op.* 46, intitulé *Cantate pour voix*. C'est une mélodie bien émouvante, aux accents panthéistes et au souffle à la fois lyrique et épique. Elle est cependant plus proche de l'aria que du lied.

En 1797, Beethoven compose son lied le plus célèbre : *Zärlich Liebe* (Amour tendre) sur un texte de Herrosee, davantage connu par son incipit : *ich liebe dich* (je t'aime).

Bien que sa production de lieder reste très éparse à travers son œuvre, elle retrouve une certain unité à travers Goethe qui, à partir de 1809 est largement utilisé : trois Goethe-lieder pour cette année qui contiennent le célèbre *Mignon* ; trois Goethe-lieder en 1810. Ainsi le poète de Weimar donnera à Beethoven quelques-unes de ses plus belles pages et notamment *Abendlied* (Chant du soir), d'une grande noblesse.

Le sommet de sa production mélodique, *An die ferne Geliebte* (A la bien-aimée lointaine) est aussi son

premier *Liederkreis* (cycle de lieder) de l'histoire de la musique. Six lieder sur des textes de Jeitteles permettent au compositeur de déployer à la fois son génie artistique et son habileté de composition.

Carl-Maria von Weber (1786-1826)

Ce grand Maître de l'opéra représente, entre Beethoven qui donne sa première réelle impulsion au lied et Schubert qui porte le genre à son apogée, un intermède mineur souvent négligé. Il composera cependant 90 lieder de 1802 à 1826.

Par bien des aspects, Weber rappelle les compositeurs de l'École de Berlin : culte très prononcé du lied strophique, discrétion de l'accompagnement musical, recherche du *Volkston*. Ainsi, les 7 lieder de l'*op.* 54 et les 8 de l'*op.* 64 sont déjà intitulés *Volkslieder*.

En 1825, Weber compose *Die Schottische Nationalgesänge* (Chants nationaux écossais) pour flûte, violon, violoncelle et piano, toujours dans cette quête de la simplicité mélodique et du ton populaire.

Contrairement à Beethoven, Weber témoigne d'une indifférence marquée quant au choix de ses textes poétiques qu'il fait presque un peu au hasard. Il avait pourtant une véritable « vénération pour la clarté de Goethe, de Schlegel, de Tieck » mais malgré ce goût prononcé pour des auteurs de qualité, il préfère mettre en musique des textes de poètes comme Müchler ou Gubitz. Goethe, pourtant rencontré à Weimar, et Schiller sont absents. Tieck, Bürger et Herder n'apparaissent qu'une fois, Matthison deux fois seulement.

Chapitre IV

FRANZ SCHUBERT (1797-1828) : LE MAÎTRE INCONTESTÉ DU LIED

Ni dans les œuvres de Haydn ou de Mozart, ni dans celles de Beethoven ou de Weber, le lied n'occupa une place majeure. Les auteurs classiques témoignèrent ainsi d'une indifférence marquée à l'égard de ce genre musical naissant, tout comme d'ailleurs à l'égard des poètes et des grands écrivains allemands, leurs contemporains.

Schubert, en revanche, par son instinct et par sa sensibilité, place le lied au cœur même de son œuvre musicale. Lieu et art propice à son perpétuel rêve intérieur, à ce cheminement romantique fait de passion et de désespoir, de musique et de poésie, le lied est pour ce jeune homme joufflu à petites lunettes, la rencontre avec cette autre sensibilité qui éveille son génie. Le lied est le fruit de cette délicate communion entre la musique et le verbe, qui, chez lui, agit comme une introspection. Le poème qui se révèle à lui et qui souvent devient obsédant l'entraîne peu à peu avec démesure dans cette fièvre de la création.

Entre 1811 et 1827, il composera quelque six cent quinze lieder qui jalonnent cette lente agonie de l'espoir, cette terrible solitude qui le mènera jusqu'à la mort. Cette fièvre, c'est l'éternelle répétition, ce ressassement intérieur des thèmes qui lui sont chers, traités de toutes les manières possibles comme si chaque

fois la réponse devait être différente. « Sa vitesse de composition était prodigieuse » se rappellera Spaun, l'ami de toujours. Il composait ainsi jusqu'à neuf lieder en une journée, comme pour épingler les éphémères couleurs d'une vie de solitaire. Liszt notera d'ailleurs : « Dans le bref espace d'un lied, Schubert fait de nous les spectateurs de conflits rapides mais mortels. »

Schubert et les poètes

Si l'on précise parfois la médiocrité de certains textes choisis par Schubert, c'est oublier que malgré ses égarements, il fut le premier à donner au lied une matière littéraire digne de lui. Compositeur d'une sensibilité littéraire passionnée, il manifestera un instinct proprement divinatoire vis-à-vis des grands écrivains allemands. Sur plus de 600 lieder, ces derniers largement représentés côtoient les poètes d'un jour. Les écrivains les plus utilisés sont ainsi Goethe (71 poèmes), Mayrhofer (47 poèmes), Wilhelm Müller (45 poèmes), Schiller (43 poèmes). Mais viennent ensuite également, pour l'avoir séduit à de nombreuses reprises Matthison (26 poèmes), Hölty (24 poèmes), Kosegarten (21 poèmes). La liste serait longue : il travaillera sur plus de cent poètes différents. Mais l'on se doit de citer l'influence que pourront avoir des poètes comme Klopstock, Schober, Claudius, Schulz, Seidl, Rellstab, Körner, Salis-Seewis, von Schlegen.

C'est donc Goethe qui domine l'œuvre de Schubert et exercera, comme nous le verrons, une véritable fascination sur le compositeur. Si la majorité des écrivains sont allemands, ou de langue allemande, Schubert s'attache également à des traductions d'auteurs anglo-saxons : Ossian, Shakespeare, Walter Scott en particulier.

Les années d'apprentissage : 1811-1814

C'est le 30 mars 1811 que Schubert nous livre son premier « lied » *Hagars-klage* (La Plaine d'Hagar) sur un thème de Schücking. Peu de lieder seront composés entre cette date et 1814, une quarantaine tout au plus et rien ne laisse prévoir le formidable essor que va connaître ce genre tout au long de l'œuvre de Schubert. Si les débuts sont lents, ce n'est pas faute d'intérêt de la part du jeune compositeur, plus que des années d'apprentissage – certes, Schubert étudie au Konvikt de Vienne auprès de Salieri –, ce sont des années d'hésitation qui seront décisives pour la suite.

L'influence des lieder de Zumsteeg fait évoluer Schubert entre la ballade et le lied et l'ensemble de ses œuvres, jusqu'en 1814, présente peu d'unité. On assiste à un bouillonnement intérieur, parfois violent, souvent macabre. *Der Vatermörder* (Le Paricide) sur un poème de Matthison et surtout, en 1812, *Der Geistertanz* (La Danse des Esprits) du même poète, sont des récits inquiétants et morbides. Le ton est pourtant populaire, presque folklorique, et il y a plus d'humour noir que de Terreur dans son *Geistertanz*. Le *Totengrabenlied* (La Chanson du Fossoyeur) de 1813 où un fossoyeur s'amuse des crânes de ses riches clients est sur le ton de la gaieté, comme si, ironiquement il n'était là question que de parodier Shakespeare dans « Hamlet ».

La révélation : Goethe

L'intimité qui unit l'œuvre de Goethe à la musique de Schubert ne fut pas le fruit d'une mutuelle reconnaissance. Goethe ignora et méprisa Schubert. Ce dernier, en revanche, voua une admiration infinie pour le poète de Weimar comme nous le montre cette lettre qu'il lui écrivit au mois de juin 1825 : « Votre Excellence, si je pouvais parvenir à exprimer, par la dédicace de ces

compositions sur Vos poèmes, mon admiration sans bornes pour Votre Excellence, et à attirer peut-être quelque peu son attention sur mon insignifiante personne, je considérerais le succès de ce souhait comme l'événement le plus beau de ma vie. Avec la plus grande estime. Votre dévoué serviteur, Franz Schubert. »

Goethe ne daigna même pas répondre à cette lettre. Déjà une première fois, le 17 avril 1816, un recueil de 16 lieder sur ses textes lui avait été envoyé, accompagné d'une lettre de Joseph von Spaun. Ce recueil contenait notamment des œuvres comme *Gretchen am Spinnrade, Schäfers klagelied, Rastlose Liebe, Meere Stille, Der Fischer, Wandrers Nachtlied I, Erster Verlust, Heidenröslein, Erlkönig*... Le volume fut renvoyé à l'expéditeur sans un mot de commentaire. Malgré cette méprisante distance, Goethe fut inconsciemment une véritable révélation pour Schubert. La poésie lyrique de Goethe n'a cessé, il est vrai, de fasciner les compositeurs, que l'on songe au contemporain de Zelter, Johann Friederich Reichardt, à Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Liszt et Wolf, pour ne citer que les principaux d'entre eux.

Grâce à leur musicalité intérieure, les poèmes de Goethe se prêtent en effet, d'une façon parfaite, à l'accompagnement musical. Schubert écrira ainsi quelques 70 lieder sur des poèmes de Goethe, jusqu'à la fin de l'année 1822 (s'il y revient plus tard, c'est pour reprendre des textes déjà traités auparavant).

Le 19 octobre 1814, à l'âge de 17 ans, Schubert écrit son premier lied sur un poème de Goethe, *Gretchen am Spinnrade* (Marguerite au Rouet), qui compte indubitablement parmi les chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique : une adolescente que foudroie l'amour ne peut plus trouver le repos, et, à travers cette révélation de l'amour pour Marguerite, c'est Goethe qui se révèle à Schubert, et Schubert qui se révèle à lui-même dans un art désormais accompli.

En conservant la forme *Durchkomponiert*, Schubert respecte l'influence de Zumsteeg, Maître de la ballade et du lied à cette époque où il étudie au Konvikt. De ces dix brefs quatrains irréguliers, il reprend le quatrième et le septième à l'identique du premier, qui, chez le poète, reviennent comme un refrain.

Sur fond d'accompagnement en doubles croches perpétuelles, qui traduisent l'érotisme du trouble de Marguerite, mêlé au ronronnement du rouet, le drame s'unit à la musique pour donner naissance au lied romantique.

Moins de deux mois après *Gretchen Am Spinnrade*, Schubert reviendra à Faust. *Wie anders Gretchen...* (Comme tu te sentais autre, Marguerite), puis, au début de 1816, la ballade *Der König in Thule* (Le Roi de Thulé), rêverie inquiétante de Marguerite pressentant la mort de l'amour. En mai 1817 enfin, *Gretchen vor der Mater Dolorosa* (Marguerite devant la Mère douloureuse), également appelé *Gretchen am Zwinger* ou *Gretchens Bitte* resté inachevé.

L'année 1815 fut une des plus productives pour Schubert : un record de 147 lieder, dont 27 de Goethe. Reprenant la forme du lied strophique, il se plie à l'idéal de l'École de Berlin. Comme il l'avait déjà fait, dès la fin de l'année 1814, avec *Nachtgesang* (Chant nocturne) d'où se dégagent cette tendresse et cette sérénité qui lui sont chères.

Au début de l'année 1815, il compose *An den Mond* (A la Lune) qu'il reprendra d'ailleurs plus tard sous une forme différente comme il aura coutume de le faire avec de nombreux poèmes. Remettant sans cesse sur le métier le texte choisi pour le remanier, le polir, en extraire la saveur et la délicatesse, s'imprégner de la sensibilité de son auteur, il tentera, bien des fois vainement, de réussir cette impossible alchimie entre le verbe et la musique, l'adaptation d'un génie à un autre.

Heidenröslein (Petite Rose des bruyères) est un des plus célèbres lied strophique de Schubert. D'une simplicité émouvante, l'esprit est celui de son *Der Schatzgräber* (Le Chercheur de trésor) qui invite aux joies simples et à la pureté.

Rastlose Liebe (Amour sans repos), poème auquel Beethoven s'était déjà essayé, reprend la forme des lieder *durchkomponiert*. On retrouve ici ce thème cher à Schubert de l'amour foudroyant et douloureux qui n'autorise aucun repos. *Wandrers Nachtlied I* (Chant Nocturne du Voyageur, 1), d'un pur esprit romantique, reprend cette aspiration au repos traitée de façon presque religieuse et d'où se dégage cette lassitude de l'errance inachevée qui ne connaît qu'un unique aboutissement que chaque nuit rappelle.

Magnifique poème lyrique enfin, qui manifeste à nouveau la prédilection de Schubert pour le romantisme allemand, qui unit la douleur du poète à la contemplation de la nature, *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes) est sans doute l'un des plus émouvants textes de Goethe : un père assiste, impuissant, à la mort de son fils enlevé par le Roi des Aulnes. Composé par Schubert dans une intense exaltation et maintes fois retravaillé, ce lied fait partie des chefs-d'œuvres de son œuvre, de ceux qui donnent au lied ses lettres de noblesse.

Alors que l'année 1815 avait été pour Schubert très fructueuse dans sa composition des lieder, 1816 semble marquer un certain fléchissement. On peut noter cependant l'apparition de *Ganymed* qui reprend le thème mythologique de l'enlèvement de Ganymède par l'aigle de Jupiter. Page géniale, à l'ample mélodie hymnique, soulignée de riches harmonies, se mouvant dans un sentiment extatique aboutissant, à la fin *(Vater, alliebender Vater)* à la pure transfiguration céleste.

Dans le même esprit philosophique, quasi nietzschéen, *Prometheus*, violent et désespéré, Schu-

bert se fait ici le musicien de la révolte et même s'il flirte avec la ballade, on retrouve cette errance romantique, cette impossible fuite d'un compositeur plein de désillusion.

Les derniers lieder sur des textes de Goethe datent de 1821-1822. Ce sont d'abord les deux chants de *Suleika* dont l'un fut considéré par Brahms comme « le plus beau lied du monde ». Vient ensuite *Wandrers Nachtlied II* (Chant Nocturne du Voyageur, 2) sur un autre célèbre poème de Goethe, l'un des plus brefs aussi : 24 mots en tout. Malgré sa brièveté, les thèmes romantiques majeurs y sont abordés : le voyage et la nuit, la nature et le repos. Une extrême musicalité s'en dégage, mais il est impossible d'être sûr que cette apparente tranquillité n'est pas en réalité qu'une effroyable torpeur.

« Wilhelm Meister Lehrjahre » (Les années d'apprentissage de W. Meister). — Le premier lied que Schubert composa sur cet ouvrage de Goethe fut *Der Sänger* (Le Chanteur) en 1815. Mais on retient surtout pour cette année la première version de *Harfenspieler* (Le Harpiste) qu'il reprendra d'ailleurs par la suite.

Il faut attendre cependant 1822 pour la première édition des *Gesänge des Harfners* (Les chants du harpiste), fruit d'un long travail du compositeur.

Cycle de trois chants, élaboré déjà dès 1815, pages très sobres d'où se dégagent tristesse et solitude (*Wer sich der Einsamkeit ergibt* – Quiconque s'abandonne à la solitude) qui annoncent déjà, à douze ans d'intervalle, l'univers tragique et oppressant du *Winterreise* (Voyage d'Hiver).

Les *Lieder der Mignon* (Chants de Mignon) avaient également connu une première version en 1815 mais ne parvinrent à leur achèvement que onze ans plus tard, en 1826. C'est un cycle de quatre chants, mais

qui, en réalité, n'en comporte que trois : les chants I et IV sont composés sur le même texte, le chant I étant écrit pour un duo vocal alors que le IV est une version pour voix soliste, ce qui permet à une seule et même personne de chanter le cycle complet, dont on connaît quelques six versions du texte :

I, *Mignon und der Harfner* et IV, *Lied der Mignon 3, Nur wer die Sehnsucht kennt* (Seul celui qui connaît l'ardent désir), admirablement traité par Schubert, il s'en dégage cette indéfinissable mélancolie et cette tristesse lancinante qui en font l'un des plus beaux lieder du cycle.

II, *Lied der Mignon*, 1, *Heiss mich nicht reden* (Ne me dis pas de parler) dont on connaît une première version en 1821. Lied à l'expression retenue qui insiste sur le mystère du secret de Mignon et sur sa douleur.

III, *Lied der Mignon,* 2, *So lasst mich scheinen* (Laissez-moi paraître ainsi), adieu résigné de Mignon d'où se dégage cette douceur simple de l'apaisement.

Les autres poètes

Si, dès le début de 1815, Schubert travaille sur les textes d'autres poètes, Schiller, Matthisen, Klopstock, Mayrhofer, Claudius, Novalis, Rückert, Seidl, Müller, Heine et Rellstab, aucun ne connaîtra l'intimité qu'il eut avec le Patriarche de Weimar. Schiller et Matthison l'avaient pourtant accompagné dans ses premières années de formation (1811-1814). Bien sûr ils seront présents par la suite mais, relégués au rang des « autres poètes » : ils resteront dans l'ombre de Goethe.

La confrontation qu'il eut avec la poésie de Klopstock fut pour Schubert décisive. Comme ce fut souvent le cas avec d'autres, la révélation que Schubert éprouva pour les textes de Klopstock se transforma en une véritable obsession. Fasciné par le père fonda-

teur de la nouvelle poésie allemande, il composa huit lieder du 12 au 15 septembre 1815. On peut considérer *Dem Unendlichen* (A l'infini) comme l'un des meilleurs : louange du mortel au Dieu éternel.

Si c'est encore Goethe qui domine en 1816, on peut retenir, pour le mois d'octobre *Der Wanderer* (Le Voyageur) sur un poème de Schmidt von Lübeck. Confrontation entre voyage et hostilité (où est donc le pays aimé ?) qui conquit rapidement la notoriété, et qui, une fois de plus, annonce les thèmes du *Winterreise.*

1817 verra la composition de *Der Tod und das Mädchen* (La jeune fille et la Mort) sur un poème de Claudius. L'un des plus célèbres lieder de Schubert mêlant simplicité et intensité, gravité et douceur. En Septembre, il revient à un poème de Schiller, *Gruppe aus Tartarus* (Groupe surgi du Tartare) déjà entrepris en 1816 : souffrances éternelles d'un groupe de damnés que le poète abandonnera pour finir.

Le ton devient plus léger avec le très connu *Die Forelle* (La Truite), parenthèse amusante d'une extrême vivacité.

An die Musik (A la musique) reçut, comme *Die Forelle* un succès immédiat. Composé en Mars, sur un texte de son ami Schobert, Schubert nous fait ici l'éloge de la musique. On le chantait habituellement pour clore les *Schubertiades.*

Durant l'année 1819, Schubert ne composa que vingt-quatre lieder mais c'est à partir de cette époque qu'il travailla sur les textes de Novalis, *Hymne I, Wenige wissen das Geheimnis der Liebe* (Bien peu connaissent le secret de l'Amour) puis, en 1820, la puissante *Nachthymne* (Hymne à la nuit), invocation de la mort qui seule, apportera l'apaisement.

Terminons l'année 1822 avec *Heliopolis I et II* sur des poèmes de son ami Mayrhofer, épopée nostalgique, parfois héroïque, de style wagnérien.

En 1823, Schubert a 26 ans, et, déjà derrière lui, la moitié de sa carrière de compositeur. C'est aussi l'année où, assailli de problèmes financiers, il apprend que sa santé le condamne. Il composera cependant trente-trois lieder, dont plusieurs de Rückert, admirablement réussis (notamment *Sei mir gegrüsst* – Que je te salue –, un véritable chef-d'œuvre).

Il commence alors les vingt lieder de *Die Schöne Müllerin* (La Belle Meunière) de Wilhelm Müller, sur lesquels il travaillera jusqu'en 1825.

Ce n'est qu'à cette époque qu'il se tourne vers des poètes anglo-saxons : Walter Scott d'abord et les trois très beaux chants du *Ellens Gesang* (Les Chants d'Ellen), qui ne laissent pourtant pas en retrait les *Normans Gesang* (Les Chants de Norman) d'un merveilleux caractère épique. Shakespeare vient ensuite et le célèbre « A Sylvia » extrait des « Deux Gentilshommes de Vérone ».

Il serait malheureusement illusoire de vouloir dresser ici une liste exhaustive de tous les lieder de Schubert qui méritent qu'on leur prête attention. On peut mentionner cependant, pour finir les poèmes de Matthäus von Collin : *Nacht und Traüme* (Nuit et Rêves), et *Der Zwerg* (Le Nain), ainsi que ceux d'Ernst Schluze, en particulier, *Im Frühling* (Au Printemps), mais sans pouvoir réellement conclure ce vaste panorama schubertien.

Les cycles et recueils

« Die Schöne Müllerin » (La Belle Meunière). — 1823 sera pour Schubert l'annonce de cette terrible maladie, la syphilis, dont il ne guérira pas. Jusqu'en 1825, il s'attache à la création de son premier cycle : *Die Schöne Müllerin* (La Belle Meunière), sur des textes de Wilhelm Müller, son contemporain (1794-1827). S'il n'atteint pas les sommets poétiques

qui furent ceux de Goethe ou de Schiller, Müller n'en est pas moins un auteur de qualité, apprécié par Heine lui-même. Soucieux de folklore, ou de ce caractère populaire qui définit le *Volkston*, son œuvre séduira le compositeur par son authenticité, sa tendresse, et sa fraîcheur naturelle. Mais si Schubert est séduit, il l'est surtout par ce personnage du meunier auquel il s'identifie peu à peu en oubliant toute ironie : histoire d'un amour déçu, impossible, mais surtout consolation par la nature et par la mort plus que jamais liées l'une à l'autre par la solitude du poète qui devient celle du musicien. L'image de la nature est ici le reflet de l'eau, une eau qui donne naissance à la vie, mais une eau qui sera, pour finir, le dernier refuge et enfin apportera l'apaisement tant recherché.

1. *Das Wandern* (Le Plaisir de la marche) : le cycle s'ouvre sur le motif fondamental de l'eau, de ce ruisseau qui, tout au long du recueil suivra le meunier pour finalement l'emmener avec lui. C'est l'invitation au voyage, la marche vers le lointain et déjà la nature apaisante (le piano fait chanter un coucou) laisse entendre son écho. 2. *Wohin ?* (Vers où ?) : vers la poursuite de ce cheminement du ruisseau qui, mystérieusement l'invite à le suivre, le pas du meunier se mêle à la musique de l'eau dans une grande légèreté. 3. *Halt !* (Halte !) : le voici arrivé devant un moulin accueillant : « Cher petit ruisseau, est-ce cela que ton chant voulait dire ? » C'est la fin du voyage. 4. *Danksagung an den Bach* (Remerciements au ruisseau) : le chant du ruisseau l'a attiré vers la belle meunière : « Ce que je cherchais, je l'ai trouvé. » 5. *Am Feierabend* (Le Soir après le travail) : toute l'impuissance du jeune homme se dévoile et il se sent saisi de faiblesse devant la meunière qui apparaît pour souhaiter bonne nuit. Déjà se pose la question : de quelle nuit s'agit-il ? 6. *Der Neugierige* (Le Curieux) : il interroge le ruisseau : « Dis, petit ruisseau, m'aime-t-elle ? » C'est

l'éveil à l'amour, assombri cependant par un ton grave, pressentiment de l'épilogue. 7. *Ungeduld* (Impatience) : le garçon se dévoile dans toute son émotion impuissante qui se change bientôt en mélancolie et en tristesse : 8. *Morgengruss* (Salut matinal). 9. *Des Müllers Blumen* (Les Fleurs du meunier) : une fois de plus, c'est vers la nature qu'il se tourne pour avouer son amour ; ces fleurs qui devront durant le sommeil de la belle meunière lui dévoiler. 10. *Tränenregen* (Pluie de larmes) : la belle meunière, qu'il peut contempler à son aise n'est qu'un reflet éphémère dans l'eau du ruisseau, brouillée par la pluie et les larmes. 11. *Mein !* (Mienne !) : « La meunière bien aimée est à moi, à moi, à moi. Écho d'une conquête imaginaire, joie illusoire et aussi fragile que le reflet de l'aimée. 12. Pause. « Au mur, j'ai suspendu mon luth » : c'est le lied pivot du recueil, prélude à de nouvelles chansons. 13. *Mit dem Grünen Lautenbande* (Avec le vert ruban du luth) : ce ruban qu'il offre à la meunière et qui le tresse dans sa chevelure, c'est le ruban vert qui annonce le rival. 14. *Der Jäger* (Le Chasseur) : celui-là même qui porte un habit vert est le prédateur qui ravit la belle meunière : le rêve du jeune homme s'efface et le climat s'assombrit alors que les cors de chasse retentissent. 15. *Eifersucht und Stolz* (Jalousie et Fierté) : le « cher ruisseau » réapparaît mais violent et emporté, confident de la première heure, c'est lui qui doit aller gronder la volage. 16. *Die liebe Farbe* (La Couleur chérie) : le vert qu'aime la jeune fille est celui de son chasseur et d'une nature cruelle. Un refrain obsédant répète : « Ma chérie aime tant le vert ». 17. *Die böse Farbe* (La Couleur fâcheuse) : le désespoir est total et l'adieu inéluctable dans cet inégal combat entre le bruissement de l'eau et le cor du rival triomphant qui résonne comme un glas. 18. *Trockne Blumen* (Fleurs séchées) : adieu au monde par une véritable marche funèbre : « Jolies petites fleurs qu'elle m'a données,

que l'on vous dépose sur ma tombe. » 19. *Der Müller und der Bach* (Le Meunier et le Ruisseau) : Mort du meunier et deuil de la nature et c'est au ruisseau de prendre la parole alors que le meunier lui chante : « Quelle frais repos dans tes profondeurs ! Ruisseau, continue à chanter ! ». 20. *Des Baches Wiegenlied* (La Berceuse du Ruisseau) : le meunier est mort et c'est au ruisseau de lui dire : « Repose-toi en moi, trouve ici la paix ! La nature te protège, bonne nuit, bonne nuit ! » Sinistre écho au vœu du cinquième lied, mais le sommeil le console et cette berceuse mortuaire lui fait trouver la paix.

« Winterreise » **(Voyage d'Hiver).** — Élaboré entre février et octobre 1827, sous le choc de la mort de Beethoven, c'est peut-être le pressentiment de sa fin très proche qui fait mettre en musique à Schubert ce cycle de textes signés Wilhelm Müller. « Je vais vous chanter un cycle de lieder sinistres » : c'est en ces termes qu'il vantait auprès de ses amis le *Winterreise* (Voyage d'Hiver) qu'il allait leur jouer.

« Sinistre », ces lieder le sont effectivement et Schubert avait, avec une amère gravité, élevé une figure-cliché du romantisme à son paroxisme : celle courante depuis Lord Byron, du jeune homme à l'incurable plaie au cœur. Fuyant ainsi la société des hommes, éternel misanthrope, il s'achemine vers sa propre dissolution : c'est là une représentation exacerbée de l'homme romantique livré à sa seule affectivité, de l'étranger sans abri sur la terre froide ; fuyant le monde, il se laisse exclure de toute communauté humaine par la puissance incoercible et suicidaire de ses propres sentiments. Dans une grande mesure, autobiographie et autoportrait ont contribué à la silhouette de cet errant. C'est un Schubert plus que jamais solitaire qui nous livre ses désillusions : « Moi, ces lieder me plaisent plus que tous les autres, et ils

vous plairont à vous aussi. » Et pourtant, en 24 lieder, un seul sentiment est exprimé : le désespoir.

Winterreise marque les débuts du réalisme aussi que de l'expressionnisme. Une imagerie crue, impitoyable, comme celle de *Die Wetterfahne* (La Girouette) était à l'époque chose inouïe : un tableau sonore pour voix et piano qui nie à peu près tout ce qui à ce moment entrait dans le concept du lied. A l'arrière-plan de l'action, on reconnaît un paysage d'assez hautes montagnes en hiver, inhospitalier, dénudé, figé. *Die Krähe* (La Corneille), symbole animal de la solitude guettant sa proie, voltige sur ses terres mortes, oiseau charognard en quête de nourriture. Le ruisseau (*Auf dem Flusse* - Sur la Rivière), généralement amical, et le fleuve se montrent recouverts d'une carapace de glace, hostiles, transformés. Un Feu follet *(Irrlicht)* scintille par intermittences ; des triolets de double-croches et de larges sauts d'intervalles dépeignent le spectral phénomène lumineux, tel qu'il se manifeste dans les marais ou au-dessus des troncs d'arbres pourrissants. Un poteau indicateur *(Der Wegweiser)* n'indique qu'un chemin sans issue. La neige tombe, des tempêtes se déclarent. Des rêves assaillent l'errant ; *am Brünnen vor dem Tore* (à la fontaine près du portail) apparaît le tilleul (*Der Lindenbaum)* comme un souvenir de jour meilleur. Le solitaire est en proie à des hallucinations, à des extériorisations de son désespoir ; il croit apercevoir trois soleils *(Die Nebensonnen)*, reflets du terne soleil d'hiver dans l'air glacé. Au cours de son errance, il ne rencontre pas une âme humaine. Le seul endroit où il fait une brève halte et dont l'aspect porte des marques de la main de l'homme est, caractéristiquement, un cimetière : la dernière issue, portant par euphorisme l'inscription *Das Wirtshaus* (L'Auberge). A la dernière des 24 douloureuses stations, l'itinérant rencontre enfin un homme, mais c'est un naufragé

comme lui : *der Leiermann* (le Vielleur), vieux musicien mendiant à la vielle fêlée et à l'écho sinistre.

Dans ces 24 lieder, Schubert a trouvé les formules les plus resserrées pour une expressivité surabondante. L'essentiel des péripéties et des sentiments est saisi de façon tantôt allusive, tantôt lapidaire. Ici se trouve exprimée la sensation à l'état pur, et non l'analyse d'un état d'âme. Du Schubert désespéré et de cet expressionnisme, Marcel Beaufils écrira : « L'hiver est tombé sur son âme. »

Autour du *« Schwanengesang »* (Le Chant du Cygne). — Si « La Belle Meunière » et le « Voyage d'Hiver » avaient été conçus par Schubert lui-même comme des cycles complets et dramatiquement cohérents, marqués tous deux par la personnalité d'un seul poète, le « Chant du Cygne » est au contraire un cycle composite constitué de 14 lieder rassemblés par son frère peu après sa mort. Ce dernier les confie ainsi à l'éditeur Haslinger qui les publie aussitôt sous le titre apocryphe de *Schwanengesang*. L'ensemble ne correspond donc à aucune volonté de la part de Schubert : 7 lieder sur des poèmes de Rellstab, 6 sur des poèmes de Heine, un sur un poème de Seitl. Ludwig Rellstab (1799-1860) était un des critiques musicaux les plus importants de Berlin.

En 1825, lors d'un voyage à Vienne, il avait soumis sept de ses poèmes à Beethoven pour qu'il les mette en musique. Parce qu'il se sentait « physiquement trop mal », il les avait alors donnés à Schubert. Filiation émouvante et hautement symbolique... La poésie de Rellstab inspira à Schubert une mise en forme musicale extrêmement souple. Schubert retrouve naturellement les formes strophiques (*Frühlingssehnsucht* – Nostalgie du Printemps, *In der Ferne* – Dans le lointain), et toutes les gammes de variations de ces strophes qu'il nuance par des couleurs majeur-mineur

et des modulations raffinées. On croit réentendre les échos de « La Belle Meunière » dans *Liebesbotschaft* (Message d'Amour), alors que *Kriegers Ahnung* (Pressentissement du Guerrier) nous rappelle plutôt le style des ballades du barde Ossian.

En janvier 1828, le cercle des amis de Schubert avait lu avec grand enthousiasme *Das Buch der Lieder* (Le Livre des Lieder) de Heine. Schubert avait peut-être découvert cet ouvrage dès sa parution en 1827 et infailliblement, il va y sélectionner, précisément dans le troisième cycle *Die Heimkehr* (Le Retour), six poèmes. L'esprit d'extrême concision et de dérision de Heine va générer une écriture musicale beaucoup plus dépouillée, quelquefois d'une sobriété déconcertante (*Ihr Bild* – Son Visage, *Der Doppelgänger* – Le Double). Avec une égale sobriété, Schubert adapte les formes simples aux nécessités expressives ; par exemple, *Das Fischermädchen* (la jeune pêcheuse), nuance la forme strophique en adoptant une nouvelle tonalité dans la deuxième strophe ; le retour au ton initial avec la troisième strophe, suivant le principe de la forme lied, renforce ainsi l'impression de repli douloureux. Le piano communie à cette ascèse et renvoie l'image d'un désespoir absolu, à l'unisson de la voix (*Der Atlas* – Atlas, *Am Meer* – Au bord de la mer) ou comme écho funèbre (*Die Stadt* - La Ville). Schubert, tel Atlas, déchire l'espace mélodique de sa souffrance éternelle : « Ah, malheureux Atlas que je suis ! Je porte le monde, le monde entier de la souffrance. »

Chapitre V

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Entre 1827 et 1852, Robert Schumann écrira deux cent cinquante lieder. Ayant reçu une formation littéraire par son père, libraire, éditeur, traducteur de Byron et essayiste à ses heures, il connaît parfaitement cette nouvelle poésie allemande qui aidera au développement du lied romantique.

Les œuvres de Rückert, Eichendorff, et surtout celles de Uhland et de Heine lui sont familières. L'art du lied était donc pour lui la réponse idéale à ses recherches sur les rapports entre la musique instrumentale et la voix humaine. Il assurait ainsi, en 1839, dans une lettre à Hirschbach qu'il n'avait jamais considéré les œuvres vocales comme « faisant partie du grand art ». Il devait pourtant écrire, en février 1840 à Clara Wieck : « Quel bonheur que d'écrire pour le chant ; je m'en étais privé pendant si longtemps. » Il est vrai que, de 1830 à 1840, il ne travailla que le piano qui devait répondre à toutes ses interrogations : à la fois sur lui-même et sur sa rêverie romantique, mais également sur ses recherches de musicien, sur cette idée qu'il a d'une poésie musicale.

Car parvenir à réunir la recherche d'une nouvelle philosophie poétique d'une part, et l'étude des structures classiques d'autre part (sonate, variation, fugue) n'est pas chose aisée. Dietrich Fischer-Dieskau remar-

quera ainsi que « pour Schumann, poète et musicien à la fois, composer à l'aide de notes ou à l'aide de mots, c'était encore à cette époque (avant 1840) se livrer à deux activités totalement différentes. » C'est pour cette raison qu'il s'était éloigné de « la seule voie chantée (qui) ne pouvait tout traduire. » Il se tourna alors vers le piano pour confier à cet instrument ce que la voix seule ne pouvait exprimer. Son immense composition de lieder à partir de 1840 est ainsi l'aboutissement de sa recherche vers cette forme de composition qui, résultant d'une dissociation entre deux genres, devait engendrer par une alliance étroite une nouvelle conception du lied ; « C'est ainsi que naquit une conception plus artistique et plus profonde du lied dont les anciens ne pouvaient évidemment rien savoir, car ce n'était que l'esprit nouveau de la poésie qui se reflétait dans la musique. »

Muse et poètes

Clara. — Jusqu'en 1840, Schumann n'écrira donc pas pour la voix, le piano étant son seul confident. Le 12 septembre, il épouse Clara Wieck, qu'il aimait depuis qu'elle avait 15 ans. De longues effusions, comme la sonate *op.* 11 ou la fantaisie *op.* 17 sont de longs cris de tendresse passionnée, vers la bien-aimée, encore interdite.

Dans les mois qui précédèrent son mariage, Schumann connut à la fois les pires tortures de l'attente, et la plus grande espérance. C'est tout ce qu'il désire confier à la voix, intimement associée à son vieux compagnon, le piano (le long postlude à la fin de son *Dichterliebe* prouve combien il lui reste attaché et ce qu'il peut transmettre à travers lui).

Clara fut tout au long de l'œuvre de Schumann la plus parfaite des muses : celle auprès de qui il puisait toute son inspiration. Déjà en 1832, elle l'avait accom-

pagné au piano, en interprétant ses œuvres. Fin 1835, ils s'avouent leur amour et subissent alors la farouche opposition de Wieck qui leur imposera cinq années de séparation. Attente dévastatrice pour le jeune Robert mais attente d'une particulière fécondité ; il lui avouera ainsi : « Depuis que tu es partie, je recommence à composer. » Cette douleur de l'absence se transforme donc chez lui en fièvre de la création : « Pour créer, il faut du bonheur, et une profonde solitude », dira-t-il encore à celle qui devait devenir sa femme.

Schumann et les poètes. — Alors que Goethe avait été le poète de Schubert, Heine fut celui de Schumann. Il l'avait rencontré à Munich, en 1828, quand, séduit par sa poésie, il n'était encore qu'un jeune échappé du collège. Il composera 38 lieder sur des textes de Heine, mais, de façon étonnante, uniquement au cours de l'année 1840. C'est avec lui qu'il commence d'ailleurs cette année bénie, en février, par les neuf mélodies du *Liederkreis, op.* 24.

En juin de la même année, avec *Mein Wagen rollet langsam* (Ma carriole roule lentement), il mettait pour la dernière fois de sa vie un texte de Heine en musique. Son engouement pour ce poète n'avait duré que cinq mois... Schumann en effet ne supportait plus son ironie et son mépris vis-à-vis de Felix Mendelssohn auquel il était très lié : pour en quelque sorte appuyer sa désapprobation, il refuse de composer de nouveaux lieder sur des textes de Heine. Cette dispute fut cependant bien regrettable car à l'exemple du *Dichterliebe* grâce à Heine, Schumann a obtenu quelques-unes de ses plus belles pages.

Il composera 24 lieder sur des textes de Rückert, et cela tout au long des deux périodes créatrices de sa vie de compositeur. De l'année 1840 se dégagent nettement *Widmung* réussite exceptionnelle, aux côtés des non moins beaux *Lied der Braut I et II, Rose,*

Meer und Sonne et *Volksliedchen.* A partir de 1849, l'on ne saurait oublier les délicieux *Schneeglöckchen* et *Meine schöner Stern.*

Si Goethe est bien évidemment admiré et vénéré par Schumann, ce n'est qu'avec timidité que le compositeur ose travailler ses textes. Il ne composera ainsi, en 1840, que sur cinq poèmes de Goethe : ceux du recueil *Myrthen, op.* 25 et ce n'est qu'en 1849 que Schumann, stimulé sans doute par le centenaire de la naissance du poète, rendra hommage au patriarche de Weimar par les neuf poésie du *Wilhelm Meister* (certes Schumann se trouva alors dans l'inconfortable position d'avoir à être comparé à Schubert).

Bien qu'il ne soit pas le poète ayant contribué le plus à l'œuvre de Schumann, Eichendorff fut indiscutablement celui avec lequel il partagea le plus d'intimité. Les 19 lieder traités, à une exception près (*Der Einsiedler* - L'Ermite), furent tous composés une fois de plus, au cours de cette fameuse année 1840. Cette « collaboration » trouve son expression la plus parfaite dans les douze mélodies du *Liederkreis, op.* 39.

L'année 1840 : l'explosion créatrice

***« Liederkreis, op.* 24 ».** — Composé en février 1840, et dédié à la cantatrice Pauline Garcia, ce « Cercle-cycle » de neuf chansons issues de la première version du *Junge Leiden* (Jeunes souffrances) extrait du *Buch der Lieder* (Livre des chants) de Heine, ne s'adresse en fait qu'à Clara, celle qui deviendra sa femme au cours de cette année, fille de son vieux rival Wieck.

Schumann nous livre ici une véritable confession amoureuse comme en témoigne cette lettre qu'il écrira à Clara le 13 mars 1840 : « Quand je les ai composées, j'étais tout à toi, Ô toi fille romantique, tu me poursuis de tes regards où que je sois et je pense souvent que, sans une fiancée comme toi, je n'aurais pas

composé une semblable musique qui n'est faite que pour chanter tes louanges. » Ainsi, *Morgens steh'ich auf und frage* (Le matin en me levant), d'un ton mélancolique dénonce la cruelle absence de l'aimée. Dans son *Es treibt mich hin* (Je vais errant), cette absence, cette attente, se transforme en une impatience désespérée – Schumann est encore à l'époque dans une période d'incertitude vis-à-vis de Clara.

Le sommet du cycle, le magnifique *Schöne Wiege meiner Leiden* (Joli berceau de mes souffrances) mène ce thème à son apothéose. Le premier quatrain revient inlassablement comme un refrain des souffrances du compositeur. Si Schumann se rapproche de Heine par son goût poétique, la musique, elle, se mêle au texte jusqu'à en être indissociable dans une étroite hypnose.

« *Myrthen, op.* 25 » (Les Myrthes). — Offerts à Clara le jour de leur mariage par Schumann, « Les Myrthes » sont un recueil de 26 lieder inspirés du dernier poème de son *Liederkreis, op.* 24 : *Mit Myrthen und Rosen* (Avec des Myrthes et des Roses). Composé pour Clara, joué et chanté par Clara, ce cycle, Schumann nous le présente ainsi en septembre 1840 : « Les voici donc, ces chants qui, jadis, tel un torrent de lave échappé de l'Etna, ont jailli impétueusement du tréfonds de mon âme. »

Le choix des textes fut fort varié : sept auteurs différents (Goethe, Rückert, Mosen, Heine) dont trois anglo-saxons (l'Anglais Byron, l'Irlandais Moore, et à huit reprises l'Écossais Burns).

Le cycle contient quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus remarquables de Schumann : *Widmung* (Dédicace – sur un poème de Rückert), véritable ode à l'aimée, à la fiancée ; *Die Lotosblume* (La Fleur de lotus) qui dévoile à travers sa perfection l'admirable entente entre Schumann et Heine, cette collaboration artistique d'une particulière fécondité.

Le compositeur reprendra ainsi un texte de ce poète, *Du bist wie eine Blume* (Tu es comme une fleur), qui, s'il n'atteint pas le sommet du lied précédent reste d'une particulière beauté. Burns, pour finir, qui permet au compositeur de faire revivre par le son du piano la douceur et l'intensité des *Highlands* écossais.

« ***Liederkreis, op.* 39 ».** — Deuxième « Cercle-cycle » de douze chansons sur des poèmes de Eichendorff composé en mai 1840 peu avant les *Dichterliebe.* Les thèmes romantiques sont omniprésents et merveilleusement traités :

Les vieilles légendes se mêlent à la nature et à la nuit, sous le regard inquiétant de la lune *(n° 5 - Mondnacht)*, loin du pays natal *(n^os 1 et 8 – In der Fremde)*. Le lied apparaît alors dans toute sa splendeur romantique, plein de secret *(n° 4 - Die Stille)* et de mystère, plein d'Allemagne, où tout n'est que crépuscule. Dans l'ambiance trouble et angoissée d'une Nuit de Printemps *(n°12 – Frühlingsnacht)*, Entre chiens et loups *(n° 9 - Zwielicht)* où la mélancolie *(n° 10 - Wehmut)* du poète ne peut résister à la Beauté des lointains *(n° 6 - Schöne Fremde)*, l'inquiétant Château abandonné *(n° 7 - Auf einer Burg)*, ce dernier refuge devient une prison au sein de cette forêt *(n° 11 - Im Walde)*, hostile qui ne lui laisse aucune chance de s'échapper *(n° 3 - Waldesgespräch* - Dialogue avec la forêt).

« ***Frauenliebe und Leben, op.* 42 » (L'Amour et la vie d'une femme).** — Composé les 11 et 12 juillet 1840 à Leipzig et publié en juillet 1843 sur huit poèmes de Chamisso (il en avait écrit neuf, mais Schumann négligera celui qui décrit la femme âgée au milieu de ses petits-enfants), ce cycle de lieder reprend ce thème de la naissance de l'amour chez la jeune fille.

Méditation sensible et introvertie du compositeur, ce recueil est d'une extraordinaire densité musicale ;

par pressentiment peut-être car c'est sa propre histoire que Schumann met ici en musique. Encore une fois écrit sous la dictée de son amour pour Clara, c'est Schumann qui se livre lui-même, inconsciemment, à travers l'angoisse des prémices de l'amour.

1. *Seit ich ihn gesehen* (Depuis que je l'ai vue) débute le cycle en annonçant sa fin, l'absence de l'aimée. 2. *Er, der Herrlichste von allen* (Lui, le plus magnifique de tous) : portrait de l'aimé et portrait de Clara où désir et rêve se répondent. 3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (je ne puis le concevoir ni le croire) : toujours cette part faite au rêve qui prend peu à peu une place centrale dans le recueil, ce rêve qui seul fait revivre l'absent. 4. *Du Ring an meinem Finger* (Toi, anneau à mon doigt) : l'inquiétude de l'aimé(e) auquel il (elle) échappe dans l'espoir et le songe qui seul le (la) sécurise. 5. *Helft mir, ihr Schwestern* (aidez-moi, vous, mes sœurs) : cette angoisse, cette « stupide crainte » qui pressent déjà la perte de l'autre. 6. *Süsser Freund, du blickest* (Doux ami, tu portes tes regards) : l'angoisse se fait obsessionnelle. 7. *An meinem Herzen, an meiner Brust* (sur mon cœur, sur ma poitrine) : la joie et le bonheur de la jeune mère qui semble parfaits sont assombris à travers la musique par pressentiment. 8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Maintenant, tu m'as fait mal pour la première fois) : le pressentiment se réalise par la mort de l'aimé et la femme se réfugie alors, seule, dans le souvenir ; la boucle est bouclée.

« *Dichterliebe, op.* 48 » (Les Amours du Poète). — Schumann revient à Heine pour nous livrer une des plus belles réussites des cycles romantiques. Composés du 24 au 31 mai 1840, ces *Gedichte von Heinrich Heine* ne seront publiés qu'en septembre 1844 : cycle de 16 lieder qui reprennent de façon plus tragique et plus désespérée encore les thèmes du *Frauenliebe und Leben.*

C'est ainsi que ce recueil de lieder débute avec la découverte, la naissance de l'amour par les quatre premières chansons : *Im wunderschönen Monat Mai* (Au merveilleux mois de mai), l'amour sur fond de nature, le frémissement d'un cœur amoureux qui s'éveille comme une saison au soleil après une trop longue hibernation. *Aus Meinen Tränen spriessen*, de mes larmes écloses doivent naître « de bien belles fleurs ». *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* (La Rose, le Lis, la Colombe, le Soleil) : tous rappellent l'enfance et le bonheur innocent que l'on ne retrouve jamais ; plus qu'un éveil à l'amour, c'est ici un éveil à la mort. *Wenn ich in deine Augen seh* (Lorsque je vois dans tes yeux) : douloureux écho qui mêle bonheur, pressentiment et désespoir.

Les deux lieder suivants sont ceux de l'éloignement de l'aimée. *Ich will meine Seele tauchen* (je veux plonger mon âme) : solitaire et plein de souvenirs, ceux-là même qui seuls peuvent subsister après l'inévitable départ. *Im Rhein, im heiligen Strome* (Dans le Rhin, dans le fleuve sacré), et déjà la fin des illusions.

Les lieder 7 à 12 sont ceux de la trahison de l'aimée qui en épouse un autre. *Ich grolle nicht* (Je ne gronde pas) : phrase à la fois inutile et obsessionnelle qui revient comme un leitmotiv. *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* (Et si les fleurs, les petites, le savaient) : frêle et timide chanson qui devient soudain plus violente, de cette violence qui annonce la folie. *Das ist ein Flöten und Geigen* (C'est un son de flûtes et de violons) : si Heine a écrit le poème, Schumann n'en retient que les mots qui prennent alors un sens tout différent : de l'ironie et de la dérision qu'avaient voulues le poète, il ne reste rien.

Hör ich das Liedchen klingen (Si j'entends la petite chanson) : le son des flûtes et des violons s'est tu pour laisser place à une longue et douloureuse complainte.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen (Un jeune homme aime une jeune fille) : trio impossible et ironie du des-

tin que l'on essaie de braver. *Am leuchtenden Sommermorgen* (Par un lumineux matin d'été) : lumineux peut-être, mais d'une lumière froide et mélancolique. Les quatre derniers lieder sont ceux du désespoir et du deuil moral du poète. *Ich hab' im Traum geweinet* (J'ai pleuré en songe) : la détresse est cette fois absolue car même le rêve n'apporte aucun réconfort. *Allnächtlich im Traume* (Chaque nuit en rêve) : peu à peu le souvenir s'efface et les vieilles légendes (*Aus Märchen)*, amènent le temps de l'oubli. *Die alten bösen Lieder* (Les vieilles méchantes chansons) : le deuil s'est enfin accompli et les vieux rêves eux-mêmes sont oubliés.

Mais, est-ce bien le désespoir qui triomphe, en cette fin de mois de mai 1840 où Schumann est si près de l'issue, dans son combat pour obtenir Clara ? La ferveur, présente dans l'évocation initiale du mois de mai qui aurait dû voir scellée leur union, est celle d'une sorte de romance pleine d'un émoi frémissant. Elle est encore présente dans le postlude pianistique, essentiellement lumineux, où cette nouvelle mélodie en ré bémol majeur s'épanouit et s'élève avant d'expirer dans le grave.

Au début du dernier chant lui-même, *Die alten bösen Lieder*, on sent une sorte d'allégresse à l'idée d'enterrer les vieilles rengaines et les vieux rêves, les souffrances et les malédictions, dans la dernière strophe, où l'allégresse cesse, où le deuil s'installe, la voix s'attarde sur le mot *Liebe* (amour) comme pour une suprême évocation.

L'Intérim : 1841-1848

Dès janvier 1841, Schumann délaisse l'art du lied pour celui de la symphonie (sa première symphonie sera achevée le 20 février 1841), et on ne recense qu'une dizaine de lieder jusqu'en 1849.

Retenons ainsi du recueil *Romanzen und Balladen, op.* 64 *« Die Soldatenbraut »* (La Fiancée du soldat) sur un poème de Mörike, et *« Das verlass'ne Mägdelein »* (La jeune fille abandonnée) sur un texte du même auteur, touchant dans ses accès de douceur et de solitude.

Enfin, *Tragödie* (Tragédie) de Heine, qui fut sans doute composé au cours de l'année 1840 est un drame miniature en trois épisodes, plein de révolte impuissante : « Un garçon aimait une fille, ils s'enfuirent de chez eux sans que père et mère en sachent rien. Ils ont erré à l'aventure, ils n'ont connu ni bonheur ni fortune, ils sont à jamais perdus, morts. »

Les années 1849-1852

Deuxième et dernière grande période créatrice de Schumann dans le domaine du lied pendant laquelle il composera quelque 115 lieder dont 156 pour la seule année 1849, que lui-même considérera comme son « année la plus féconde ». Renonçant, comme nous l'avons vu, aux poésies de Heine et Eichendorff (à quelques exceptions près), il ne gardera que celles de Rückert de sa première période créatrice.

Ses poètes de prédilection sont à présent Emmanuel Geybel (1815-1884) dans ses transcriptions de poésies espagnoles (*Spanisches Liederspiel, op.* 74 – Chansons espagnoles ; et *Spanisches Liebeslieder, op.* posth 138 – Chansons d'amour espagnoles), et Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) si joliment « populaire ». S'il s'inspire également des *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano, il ne travaille pas, en revanche, sur les *Deutsche Volkslieder* de Zuccalmaglio, publiés en 1840 et qui feront le bonheur de Brahms. Ajoutons à cela des auteurs nouveaux : Mörike, Schiller, Uhland (en particulier pour ses ballades dramatiques) et bien sûr Goethe qu'il aborde

maintenant d'une façon plus sûre, moins timide que celle qui avait été la sienne à l'époque des *Myrthen.*

« ***Lieder-Album für die Jugend, op.* 79 » (Album de chansons pour la jeunesse).** — Avec sans doute moins de pessimisme que Schubert, Schumann a toujours eu cette nostalgie de l'enfance, temps du bonheur innocent et de cette pureté à jamais perdue. Devenu père de famille, c'est à son aînée Marie qu'il offre cet Album pour la Jeunesse composé en avril et en mai 1849.

C'est un répertoire de chants à but éducatif, comme s'il avait décidé de former et d'initier cette jeunesse à la musique allemande. Par ce recueil de 28 lieder, inspiré d'auteurs et de poètes différents, Schumann espère, à travers son art, communiquer enfin avec ses enfants. Les textes sont donc d'écrivains différents : des cinq premiers lieder sur des poèmes de Fallensleben, retenons, *Sonntag* (Dimanche) qui atteint la densité musicale d'un *Kunstlied.* Aux côtés des traductions espagnoles de Geibel (*Zigeunerliedchen I und II* - Chansons tziganes), d'un ton populaire, l'on trouve des textes tirés du *Knaben Wunderhorn* (*Marienwürmchen* – Coccinelle) et des poèmes de Uhland, Hebbel, et même d'Andersen.

Pourtant Schumann n'a pas voulu en faire un recueil homogène, inspiré uniquement par le *Volkston.* Il recherche plutôt une anthologie, bien que le terme soit trop exagéré, des littératures musicales « enfantines ». *Die Wandelnde Glocke* (La cloche qui marche), conte fantastique de Goethe qui résonne comme un carillon, est un bon exemple de cette recherche qui ne se limite pas au simple folklore. *Des Sennen Abschied* (L'Adieu au berger) mis en musique par Liszt en 1845, sous le titre *der Hirt*, et *Des Buben Schützenlied* (Chant du jeune archer) sont extraits du « Guillaume Tell » de Schiller.

Hymnes au printemps, à ce pâle pré-printemps de février que Schumann aimait tant. *Er ist's* (C'est lui), *Schneeglöckchen* (Perce-neige) sont composés sur des textes de Mörike et Rückert. Après un deuxième texte de Goethe, issu du second Faust (*Lied Lynceus des Türmers* – Chant de Lyncée, gardien de la tour), *Mignon* couronne et achève ce recueil pour la jeunesse ; Schumann replacera d'ailleurs ce lied en tête de son *Wilhelm Meister*.

« Requiem », op. 90b. — Une des grandes caractéristiques de cette seconde période de création pour Schumann fut l'apparition du lied religieux, dont l'exemple le plus frappant est ce *Requiem Altkatholisches Gedicht* (Requiem, vieille poésie catholique). Poignante berceuse funèbre attribuée à Héloïse, qui n'est pas sans rappeler la trame du *Frauenliebe und-Leben*, la femme, restée seule, se perd dans le souvenir et prie. On retrouvera d'ailleurs cette orientation religieuse dans plusieurs lieder de l'année 1852. Notamment dans les *Gedichte der Königin Maria Stuart* (Poèmes de la reine Marie Stuart).

Lieder und Gesänge aus Goethes *« Wilhelm Meister », op.* 98. — Comme nous l'avons déjà mentionné (cf. Schubert), la trame du roman de Goethe sera étudiée dans le chapitre consacré à Hugo Wolf.

Composé en juin-juillet 1849 sur neuf chansons et chants tirés du *Wilhelm Meister*, ce recueil de lieder, s'il est intéressant d'un point de vue musical, et s'il est même d'une grande prestance artistique, n'atteint pas les sommets qui furent ceux de Schubert et qui seront ceux de Wolf. Schumann avait, nous l'avons vu, toujours été intimidé par la poésie de Goethe, comme en témoigne cet aveu : « Il faudrait être Goethe pour comprendre entièrement Goethe. » Pourtant, comme le précisera Marcel Brion, « ici c'est Mignon qui le séduit, et non Goethe ».

La jeune héroïne visionnaire de Goethe, qui couronnait déjà son recueil pour la jeunesse, l'obsédait sans doute autant que ce personnage du vieil harpiste à demi-fou.

C'est sans doute parce que 1849 est l'année du centenaire de la naissance du « Mage de Weimar » célébré à travers toute l'Allemagne que Schumann eut la force et le courage de composer ce cycle.

Quatre chants de Mignon, quatre chants du Harpiste, et un de Philine, tissent un subtil dialogue entre les mystérieux héros dont nous retiendrons la plus belle réussite : *An die Türen will ich schleichen* (Je me faufilerai de porte en porte) où Schumann met en musique ce thème de l'errance inévitable et forcée qui fait suite à une invitation au voyage sans espoir.

« *Gedichte der Königin Maria Stuart, op.* 135 » (Poèmes de la reine Marie Stuart). — Ces cinq brefs lieder de décembre 1852 sont à la fois le dernier cycle de Schumann et son adieu au lied. Ils furent composés sur des poèmes attribués à Marie Stuart, reine d'Écosse, reine de France, et prétendante au trône d'Angleterre, traduit en allemand par Wincke, et révèlent cette orientation religieuse de Schumann déjà annoncée par son remarquable *Requiem für Mignon.* Il s'est certainement identifié aux douleurs et à ce destin tragique qui fut celui de Marie Stuart, qu'il voit comme le sacrifice de toute une vie : « Ma vie est consumée de trop de peines (...) Et tandis que je serai durement châtiée ici bas, priez que me soit accordée une part de l'éternelle félicité. » (*Abschied von der Welt* - Adieu au monde). Cette part importante donnée à la prière, on la retrouve à travers tout le cycle : *Nach der Geburt ihres Sohnes* (Après la naissance de son fils), est déjà une première évocation du « Seigneur Jésus-Christ ». *Gebet* (Prière), surtout, laisse enfin monter la dernière demande de

Marie Stuart : « Ô Dieu, mon souverain Roi, Mon Dieu ! Délivre-moi (ou sauve-moi). »

Le dernier lied de Schumann s'achève donc en décembre 1852 par ce symbolique appel : « Sauve-moi ». Il devait tenter de se suicider un an plus tard, et passera les vingt-neuf mois qui lui restent à vivre à l'asile d'Endenich.

Chapitre VI

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Pendant plus de quarante ans, Brahms écrira quelque 200 lieder, 91 harmonisations de *Volkslieder* et 80 duos et quatuors vocaux avec piano. Héritier de Mozart, Beethoven et Schubert, et influencé par les œuvres de Schumann et de Liszt qu'il rencontre successivement dès 1853 à Düsseldorff et à Weimar, sa composition de lieder, son apport dans le domaine du lied, trop souvent méconnu, a enrichi de façon certaine et originale le lied romantique allemand. Sa naissance (7 mai 1833) est à égale distance entre celles de Schumann (8 juin 1810) et celle de Wolf (13 mars 1860). Avec le premier, le lied romantique atteint son apogée ; avec le second, le genre amorce son déclin.

S'il a toujours regretté de n'avoir pas vécu à une époque plus favorable à son puissant tempérament, à l'époque de Beethoven peut-être, il sut s'inspirer adroitement de l'héritage de ses Maîtres et apporte ainsi, à la fois par son travail de composition musicale que par sa nouvelle approche poétique une pierre nouvelle à l'édifice du genre.

Brahms et la poésie

On a souvent reproché à Brahms de ne pas avoir eu de goût littéraire mais seulement une formation littéraire. De fait, sa culture dans le domaine de la litté-

rature allemande était considérable et il sera un lecteur et un collectionneur fervent d'ouvrages de poésie.

Pour le compositeur, un aspect capital de cette lecture était manifestement l'examen des poèmes sous l'angle de leur aptitude à être mis en musique. Mais le résultat de cet examen est singulier dans la mesure où Brahms met extrêmement rarement en musique de la poésie de grande valeur et montre une prédilection, à première vue étrange, pour des poètes moyens et mineurs, ainsi que pour ceux qui se trouvent être à la mode : Platen et Daumer, Schack et Schenkendorf, Simrock, Halm. Brahms lui-même a fourni une explication à ce choix de textes au plus haut point singulier, comparé à ceux de Schumann et de Wolf. Dans un entretien sur les lieder de Schubert d'après Goethe, il aurait déclaré : « La dernière strophe du lied de *Suleika*, mis en musique par Schubert, est le seul passage où je dois reconnaître que les paroles de Goethe sont vraiment rehaussées par la musique. A part cela, je ne puis l'affirmer d'aucun autre poème de Goethe. Ils sont tous tellement achevés, qu'on ne peut rien y apporter avec de la musique. » Un lied n'a donc de sens que si la musique peut ajouter quelque chose aux paroles mais elle n'a pas à s'associer à un poème « achevé », à une œuvre d'art accomplie. Cette attitude relève d'une ambition artistique exceptionnelle : le poème mis en musique ne serait pas seulement différent du simple poème, il lui serait supérieur.

Brahms n'était pas porté aux confessions intimes et il a rarement mis en musique de la poésie confidentielle : il appréhendait le plus souvent de composer sur des textes qui le touchaient par trop personnellement. Marcel Beaufils ajoutera ainsi : « Entre Brahms et sa confidence, il y a l'épaisseur de sa pudeur et de ses complexités affectives. »

Le fait que les thèmes poétiques essentiels dont traitent presque tous les lieder de Brahms soient

extrêmement émotionnels ne contredit tout cela qu'en apparence. Leur impressionnabilité pouvait précisément être intensifiée par la musique, surtout quand un « déficit » poétique les ouvrait à la composition. Mais, par ailleurs, le lied, tout comme la musique instrumentale, est constamment pour Brahms une forme musicale par laquelle le facteur émotionnel peut être objectivé et le message individuel du poème transformé en propos général. Ainsi, le fait de revenir sans arrêt aux domaines de l'Amour et du Souvenir, en formulations musicales toujours nouvelles devient une façon d'appréhender les états d'âme fondamentaux avec autant de nuances différentes dans une forme artistique, et le poème individuel se voit à la fois conservé et aboli dans le lied.

Le rôle du chant populaire chez Brahms : *« Volkslied* et *Volkston »*

Brahms a connu, dès son adolescence le recueil des *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano, ainsi que les *Stimmen der Volker in Jedern Liedern* de Herder ; le chant populaire allemand, comme les chansons d'autres peuples l'ont intéressé tout au long de son existence et ont influencé sa production mélodique. Il se laissa stimuler de manière toujours nouvelle, dans son travail de compositeur, par les qualités musicales des chants populaires. A l'adoption d'éléments de la musique populaire dans l'écriture même du compositeur – phénomène dont on retrouve pour la première fois un parallèle chez Bartok – correspond la gamme infiniment subtile de traits de chants populaires dans le lied savant de Brahms (elle aussi unique en son genre dans le lied du XIX^e^ siècle).

Le spectre est d'une ampleur considérable : depuis les lieder « gothiques » *(altdeutsch)* avec l'accompagnement le plus simple qui soit en accords archaïsants

(*Volkslied, op.* 48, n° 6), en passant par les lieder qui se colorent discrètement de figures d'accompagnement caractéristiques, de petits postludes ou de certaines variations de la partie vocale (*Volkslied, op.* 7, n° 4), les pages dans lesquelles un postlude fait passer de la sphère du chant populaire à celle du lied savant ou dans lesquelles la mélodie du lied est en quelque sorte exploitée à fond dans la partie vocale comme dans l'écriture pianistique richement individualisée (*Volkslied, op.* 14, n° 1), jusqu'aux œuvres où il n'est plus fait allusion qu'au ton populaire, où des éléments de chant populaire sont mis en œuvre pour caractériser la situation poétique.

On l'a souvent dit : le chant populaire est à Brahms ce que le choral luthérien est à Bach.

Les œuvres de jeunesse

Les premiers lieder de Johannes Brahms sont écrits en 1852, avant sa rencontre avec Schumann, mais subissent néanmoins son influence. Il reprendra ainsi des textes d'Eichendorff que Schumann avait déjà traités dans ses *Liederkreis*. Mais cette période artistique de jeunesse est aussi marquée par Schubert, Robert Franz, et Mendelssohn, auxquels l'uniront plusieurs titres communs.

Le jeune Brahms a donc 18 ans lorsqu'il commence à composer les premiers lieder qu'il juge dignes d'être retenus par un numéro d'*opus*. C'est par la belle réussite de son *Liebestreu* (Fidélité amoureuse), qu'il ouvre cette œuvre qui le placera aux côtés des grands compositeurs de lieder. Et déjà, par son travail sur ce poème de Reinick, tout en accusant l'influence de ses maîtres (Schubert et Schumann en particulier), il parvient à marquer de façon emblématique sa propre individualité, son propre mode de composition, ce qui deviendra enfin pour lui un véritable style.

1853 donne naissance aux *sechs Gesänge* de l'*op.* 6 et sur des poèmes de différents auteurs : Paul Heyse pour la traduction d'une chanson espagnole, J.-B. Rousseau, Meissner dont les thèmes romantiques ravissent le jeune Brahms (souvenir de l'amour et regret de sa perte – *Nachwirkung* – Contrecoup de l'abandon), Reinick, et deux poèmes de Fallersleben : *Wie die Wolke nach der Sonne* (Comme le nuage soupirant après le soleil) et *Nachtigallen schwingen* (Les rossignols agitent gaiement leurs ailes). A partir de cette année, Brahms va se détourner de l'art du lied pour cinq ans et n'y reviendra donc qu'en 1858. C'est à cette époque que l'intérêt de Brahms pour le *Volkslied* va profondément s'intensifier. Le compositeur poursuit cependant son travail dans le domaine des *Kunstlieder* qui peu à peu accèdent à plus de perfection, en un art de plus en plus maîtrisé comme en témoignent 8 *Lieder und Romanzen, op.* 14 publiés en 1861 (qui datent déjà de 1858). Composés par amour et pour la voix d'Agathe von Siebold, comme pour agrémenter les soirées à Göttingen, ces Chansons et Romances suivent de près les *Volks-kinderlieder,* dédiés aux enfants de Schumann.

Viennent ensuite les 5 *Gedichte, op.* 19 publiés en 1862 et écrits sous la même inspiration. Sorte de « Cycle d'Agathe », empruntant à la fois au *Volkston* et au lied artistique, à la fois populaires et savants, ces cinq poèmes sont parmi les plus réussis de ses œuvres de jeunesse.

A côté du folkloriste Uhland, apparaissent pour la première fois Mörike et Hölty (ce dernier comptera d'ailleurs parmi l'un des meilleurs inspirateurs de Brahms). *Der Kuss* (Le Baiser) sur un texte de ce poète débute cet *op.* 19 et témoigne de son amour pour Agathe.

Scheiden und Meiden (Se séparer et se fuir) et *In der Ferne* (Au loin) en fait un amour passionné et tumul-

tueux aux accents de folklore, les textes étant de Uhland, tout comme d'ailleurs *Der Schmied* (Le Forgeron), du même ton et du même auteur. *An eine Äolsharfe* (A une harpe éolienne), sur un texte de Mörike clot cette série et se distingue par ses harmonies suaves et son accompagnement éthéré.

L'essor (1861-1877)

C'est à partir des 9 *Lieder und Gesänge op.* 32 que les lieder de Brahms prennent un envol artistique et annoncent, en intensité et en beauté les sommets des *Romanzen aus L. Tiecks « Magelone »* (Romances de Maguelone) composés à partir de 1861. Retenons ainsi de l'*op.* 32 *Wie bist du, meine Königin* (Quels délices tu repends, ô ma reine). Et déjà, Clara Schumann a succédé à Agathe von Siebold.

Von ewiger Liebe (D'amours éternelles) débute les quatre *Gesänge, op.* 43 qui marquent une fois de plus cet étrange mélange de lied artistique et de ton populaire. Composés en 1864, et issus pour partie d'un *Brautgesang* (Chant de la mariée) adapté par Joseph Wentzig, cette véritable ballade populaire avait d'abord été travaillée en 1858 à l'intention d'Agathe von Siebold : merveilleux chant d'amour passionné, d'un Brahms inquiet et ému où la jeunesse (genèse ?) des sentiments côtoie la maturité de l'art. La deuxième mélodie *Die Mainacht* (La Nuit de mai), où Brahms met en musique pour la seconde fois un poème de Hölty, à chanter « très lent avec beaucoup de sentiment », d'une rare beauté, est un des titres qui valut au compositeur le plus d'admiration.

Deux poèmes de Häfiz, traduits par Daumer méritent également l'attention : le célèbre et gracieux *Botschaft* (Message) puis *Liebesglut* (Ardeur amoureuse) aux accents plus douloureux. Le recueil (*Fünf Lieder, op.* 47) se poursuit avec deux poésies populaires :

Sonntag (Dimanche) tiré des *Volkslieder* de Uhland et *O liebliche Wangen* (ô gracieuses joues) sur un poème galant de Paul Flemming.

C'est enfin Goethe qui clot le tout, montrant une fois de plus ce délicieux mélange d'inspiration chez Brahms, par *die Liebende schreibt* (La bien-aimée écrit), délicat sonnet amoureux.

A nouveau, un petit recueil de cinq lieder (*op.* 49) mélange d'art savant et de folklore : *Am Sonntag Morgen* (Dimanche matin) sur un texte de Heyse est aux côtés d'une poésie de Bohème, traduite par Wensig, *Sehnsucht* (Désir). Le très célèbre *Wiegenlied* (Berceuse) qui vient ensuite se compose de deux strophes identiques : la première provenant du *Knaben Wunderhorn* et la deuxième des *Deutsche Volkslieder* de Scherer.

Des huit *Lieder und Gesänge, op.* 59, publiés en 1873, on peut retenir *Dämmrung senkte sich von oben* (Le Crépuscule descend) sur un texte de Goethe merveilleusement interprété par Brahms, et l'*Agnes* de Mörike, la « femme-victime » du roman initiatique *Le Peintre Nolten* aux accents inquiétants d'une mélodie meurtrie.

Les *Junge Lieder* (Chansons juvéniles) inclus dans l'*op.* 63 traités par Brahms sur deux poèmes de Felix Schumann (né en juin 1854 alors que son père était déjà interné à l'asile d'Endenich, filleul de Brahms, et mort de la tuberculose en 1879) montrent les liens puissants du compositeur à la famille Schumann. *Meine Liebe ist grün* (Mon amour est vert), est un écrin musical qui contient en lui toute l'essence de cette famille qui lui est chère.

Citons, pour finir ces années 1875-1877 cette chanson à boire de Goethe : *Unüberwindlich* (Invincible) dont le thème est emprunté à une sonate de Scarlatti : délicieuse déchéance d'un homme, esclave de la bouteille et de la femme.

La maturité : 1882-1889

A partir de cette année 1882, la notoriété est pour Brahms, acquise. Avec *Parsifal*, les drames wagnériens se tarissent, et il est en passe de devenir l'un des plus grands compositeurs de l'Allemagne de sa génération. Hans von Bülow parlera ainsi d'une nouvelle trinité, les trois « B » : Bach, Beethoven, et Brahms.

Brahms continue cependant avec la même régularité sa production de lieder, par petits groupes, regroupement fortuit ou quelquefois thématique commune, mais le tout sans grande unité. Il accorde aussi de plus en plus d'importance au folklore et aux *Volkslieder*.

Le cahier *Romanzen und Lieder op.* 84 se referme ainsi sur le très célèbre dialogue *Vergebliches Ständchen* (Sérénade inutile) et *Spannung* (Dispute d'amoureux) n° 4 des *Deutsche Volkslieder*. Reprenant également bien sûr des textes d'auteurs et de poètes savants : Mörike, Heine, Gottfried Keller (*Salomé* et *Therese*), il prend plaisir à mêler les genres, les esprits et les mots, pour les unifier enfin par la magie de sa musique. *Sapphische Ode* (Ode saphique) sur un poème de Schmidt fait partie des œuvres qui valurent à Brahms le plus de succès, et qui furent le plus interprétées.

Les *Vier Lieder, op.* 96 contiennent les trois derniers des six lieder sur des textes de Heine : *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (La Mort, c'est la froide nuit) est dans la ligne parfaite du courant « Sturm und Drang », un romantisme désespéré dont il ressort cette beauté froide et trouble de l'évocation de la mort. Viennent ensuite *Es schauen die Blumen* (Les fleurs regardent toutes) extrait du *Buch der Lieder* et *Meerfahrt* (Sur la Mer) extrait du *Lyrisches Intermezzo*.

Citons, pour finir, les 5 lieder de l'*op.* 107, assemblés ici encore de façon fortuite et composés à partir de 1886. *An die Stolze* (A l'orgueilleuse), sur un texte

de Flemming, *Salamander* (Salamandre) sur un texte de Lemcke, où les tortures de l'amour ont cela au moins qui fait revivre la froideur du cœur du poète. *Das Mädchen spricht* (La jeune fille interroge), sur un texte de Gruppe, chante ce délicieux parallèle entre beauté et pureté de la jeunesse d'une part, et Nature romantique, d'autre part. *Maienkätzchen* (Chatons) sur un texte de Liliencron décrit un amour aussi éphémère que la beauté d'une fleur cueillie. D'après l'*Italienisches Liederbuch* de son ami Paul Heyse, *Mädchenlied* (Chanson de jeune fille) est toujours ce mélancolique chant d'une jeune fille au rouet qui rapproche Brahms de ses Maîtres.

Les deux cycles

Romanzen aus L. Tiecks « Magelone », *op.* 33 (Romances de Magelone). — Premier cycle de Brahms de 15 lieder composés de 1861 à 1869, entre Hambourg et Vienne, il est dédié à Julius Stockhausen, qui avait été nommé chef de la Société philharmonique de Hambourg à la place du compositeur. Ils sont tirés de l'œuvre de Tieck, « Histoire d'amour de la belle Maguélone et du comte Pierre de Provence. » L'auteur s'inspira lui-même d'un poème français du XII[e] siècle, Bernard de Trèves, chanoine de Maguélone. Il plaça judicieusement au sein de son texte 17 *Romanzen* versifiées, plus favorables à l'histoire d'amour et à la chevalerie. Brahms s'attache donc à la tradition épique et chevaleresque dont l'Allemagne de Lohengrin était ferrue, *Magelone* doit être son « Grand œuvre moyenâgeux ». Pourtant, il ne cherche pas à recréer l'art des trouvères germaniques, les *Minnesänger*, ou les chansons des troubadours du pays d'oc. L'esprit de ses lieder reste profondément romantique et annonce parfois même le lied éclaté, le lied symphonique tel que l'entendront Mahler et Schoen-

berg : il en parlera d'ailleurs comme de son « opéra de lieder ».

I. — *Keinen hat es noch gereut* (Nul ne s'est jamais repenti) : ouverture de ce roman musical rappelant quelque peu le prélude de « L'Or du Rhin » de Wagner. Le premier des quatre personnages poétiques, le troubadour anonyme, y fait sa seule et unique apparition du recueil : il invite Pierre de Provence au voyage en lui chantant les joies d'une vie de chevalier errant. II. — *Traun ! Bogen und Pfeil* (Ma foi ! arc et flèche) : premier chant de Pierre de Provence qui, sur sa monture, chante les joies de son aventure. III. — *Sind es Schmerzen* (Sont-ce des douleurs) : premier des trois longs chants d'amour dédiés à Maguélone, fille du Roi de Naples, et que Pierre a entrevu après avoir remporté un tournoi. Ce texte avait déjà inspiré à Weber l'un de ses plus beaux lieder. IV. — *Liebe kam aus fernen Landen* (L'Amour vient de lointains pays) : deuxième grand chant d'amour, ce lied, simple et aux accents mélancoliques, est une émouvante chanson populaire où Brahms accuse son influence schumannienne. V. — *So willst du des Armen* (Est-il vrai que tu compatisses) : chanson conquérante de Pierre qui fait parvenir à Maguélone l'une des trois bagues confiées par sa mère. VI. — *Wie soll dich die Freude* (Comment supporter cette joie) : Pierre reçoit enfin un message de Maguélone et chante son bonheur. Les trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées, sont un véritable crescendo qui nous emporte de l'infinie tendresse à la passion triomphante. VII. — *War es dir, dem diese Lippen bebten* (Fut-ce pour toi que ces lèvres frémirent ?) : Pierre rend visite à Maguelone et avec ardeur chante leur première union : « La vie peut-elle dispenser ici-bas de telles jouissances ? » VIII. — *Wir müssen uns trennen* (Il nous faut nous séparer) : les deux amants s'apprêtent à fuir et Pierre dit adieu à

son luth bien-aimé. Ce lied est à la fois au centre de la narration du poète et de la construction musicale de Brahms. IX. — *Ruhe, Süssliebchen, im Schatten* (Repose, douce bien-aimée) : les amants qui ont fui se perdent dans la nature. Pierre entonne alors une berceuse : douce d'abord, puis de plus en plus ardente, passionnée enfin avant de s'éteindre avec tendresse. X. — *So tönet denn, schäumende Wellen* (Mugissez, vagues écumantes) : un oiseau a emporté dans son bec le sac de peau dans lequel Maguélone avait serré les trois bagues offertes par son amant. Pierre s'élance à sa poursuite. Violent, il provoque la mer déchaînée, de tout son désespoir, dans quatre couplets emportés de doubles croches écumantes, ou de virulents triolets. XI. — *Wie schnell verschwindet* (Comme la lumière s'évanouit) : c'est la voix féminine de Maguélone qui, enfin, se fait entendre. Seule et abandonnée de Pierre, elle chante un bouleversant lamento : « Ainsi l'amour est entraîné par le flot... jusqu'au tombeau ! » XII. — *Muss es eine Trennung geben* (Pourquoi faut-il cette séparation) : on retrouve Pierre à Babylone, chez les infidèles, où il croupit dans les geôles du sultan. Par une première véritable *Romanz*, il se souvient de Maguélone. D'un ton à la fois triste et éploré, elle égale le modèle de Schumann. XIII. — *Geliebter wo zaudert...* (Bien-aimé, pourquoi tes pas hésitent-ils ?) : dernière protagoniste du roman musical, Sulima, fille du sultan de Babylone, a rejoint Pierre dans son cachot et tente de le séduire par la seule chanson légère du recueil. XIV. — *Wie froh und frisch* (Quelle gaieté et quel entrain) : enfin délivré, Pierre revient en Languedoc sur une frêle embarcation livrée à la mer. A une nuit étoilée, il clame son impatience ou confie ses espoirs. XV. — *Treue Liebe dauert lange* (Fidèle amour dure longtemps) : Pierre retrouve à la fois son pays et Maguélone : ils entonnent alors ensemble un hymne

à l'amour à la fois subtil et élancé, passionné et recueilli.

« Vier ernste Gesänge, *op.* 121 » (Quatre chants sérieux). — Publiés en 1896, les quatre derniers lieder, *op.* 121 de Brahms sont extraits de la Bible de Luther. Ils apparaissent être avec les « 11 préludes de choral » pour orgue, *op.* posth 122, les deux cycles de lieder spirituels, véritable œuvre testamentaire d'un Brahms à la veille de la mort.

Révélant chez lui une puissance spirituelle peu commune, ces quatre chants sérieux sont à la fois le dernier cadeau offert à Clara, qui devait mourir quelques jours plus tard, et le pressentiment de Brahms de sa mort prochaine. Il confiera ainsi à un ami : « Regarde le beau cadeau que je me suis fait à moi-même. »

Profondément religieux, Brahms n'a cessé de méditer les enseignements de Luther qui contribueront à donner à son œuvre cette densité thématique et cette gravité qui font de lui un véritable théologien : « Au fond, j'étais fait pour le cloître ; seulement le genre de couvent qu'il m'aurait fallu n'existe pas. »

Le premier de ces quatre chants sérieux reprend ainsi la clé de voûte de la pensée protestante : *vanitas vanitatum,* inspiré de l'Ecclésiaste (*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* – Car la destinée des hommes et celle des animaux est la même). Toujours de l'Ecclésiaste, *Ich wandte mich und sahe an* (Je me suis mis alors à considérer) est un amer dernier regard sur la vie, d'un pessimisme réfléchi et désabusé : « J'ai estimé les morts plus heureux que les vivants. » Ce proverbe de Salomon fut admirablement rendu par un lugubre arpège descendant. *O Tod, wie bitter bist du (...), O Tod wie wohl tust du !* (O mort que ton souvenir est amer, O mort que tu es douce) : tiré de l'Ecclésiastique, c'est l'un des sommets des lieder de

Brahms et Schoenberg qui ne tarira pas d'éloges à son sujet et de conclure : « Le sens de la logique, de l'économie, de la puissance d'invention qui ont su créer de telles mélodies où tout coule de source, justifient l'admiration de tout musicien épris de son art. » Prélevé de l'Épître de Saint-Paul aux Corinthiens, *Wenn ich mit Menschen...* (Quand je parlais...) fait l'éloge des trois vertus théologales – foi, espérance et charité. C'est, par la puissance de sa dimension religieuse, traduite par la beauté de son art que Brahms apparaît ici comme le fils spirituel de Bach.

Chapitre VII

AUTOUR DES MAÎTRES DU LIED

Karl Loewe

Né en 1796, deux mois avant Schubert, et mort en 1869, Karl Loewe fut à la suite de Zumsteeg le Maître de la ballade romantique.

C'est d'ailleurs tout ce que la postérité retiendra de lui : cinq cents ballades pour voix et piano. Il commence à composer à l'âge de 13 ans et sa production s'étendra sur plus d'un demi-siècle. Exact contemporain de Schubert, il écrit encore après la mort de Schumann alors que Brahms a déjà publié plusieurs recueils de Lieder dont *die Schöne Magelone.*

La grande particularité de Loewe fut d'être tout à la fois : compositeur, pianiste, chanteur, chef d'orchestre... Faisant des tournées à travers toute l'Europe, à Berlin puis à Vienne, à Londres, en Scandinavie et même en France, il apparaît peu à peu comme un véritable ménestrel, une sorte de barde romantique.

Il fut ainsi l'un des rares artistes à s'accompagner lui-même au piano et Schumann admirait en lui « l'union si rare du compositeur, du chanteur et virtuose. » Mais son génie scénique, cette éloquence dont il était prodigue dans les salons princiers est pour nous, à tout jamais, perdu. Loewe eut cette fâcheuse tendance de s'en remettre à son talent d'interprète plus qu'à confier à ses seules partitions la

teneur de ses intentions expressives. C'est peut-être pour cette raison que Schumann ajoutera : « (Loewe), celui sans qui cette musique n'existerait pas. »

Il reste que ses œuvres sont souvent d'un genre indéterminé : ballade, lied, gesang, légende, allégorie, ode, romance, volkslied... Seule l'interprétation du musicien peut bien souvent les départager entre le genre épique de la ballade ou lyrique du lied. Dans la plupart des cas cependant, l'éloquence dramatique nous conduit bien loin de la condensation sonore et poétique qui appartient en propre à l'essence du lied.

Loewe écrira donc plus de 500 pages pour voix et piano et utilisera, pour ce faire, plus de 100 auteurs différents. Si son inspiration poétique fut aussi large que celle de Schubert, contrairement à ce dernier, elle sera plus variée. Il est bien rare qu'il utilise à plus de dix reprises un même auteur : 70 d'entre eux ne serviront ainsi qu'une seule fois. En revanche, Goethe lui fournira plus de 50 poèmes à lui seul. Byron et Rückert seront également des poètes auxquels il restera fidèle tout au long de son œuvre, de même d'Uhland, Vogl, Heine et Chamisso.

Barde romantique, éternel troubadour, Loewe parcours donc l'Europe en chantant ses ballades dont l'essence, fantastique ou magique, profondément allemande ou délicieusement orientale, franchement païenne ou désespérément religieuse, ravit l'Allemagne de Herder.

Loewe développera donc longuement à travers ses compositions des contes et légendes aux accents souvent macabres. *Der Todtentanz* (Danse macabre) sur un poème de Goethe décrit un sabbat où se mêlent spectres, sorciers, et diables. Crépitements pianistiques et halètements vocaux rendent admirablement cette ambiance inquiétante. *Der Zauberlehrling* (L'apprenti sorcier), aux formules incantatoires, quasi psal-

modiées, décrit magie et sortilèges. Tout le registre des légendes surnaturelles est présent dans de nombreuses ballades : forêts et étangs brumeux (*Die verfallene Mühle* – Le Moulin en ruines), elfes, gnomes et nains : *die Heinzelmännchen* (Les Petits Nains), *Hochzeitlied* (Chant nuptial), *Harald...*, spectres et ondines (*der Nöck* - l'Ondin). Ce véritable romantisme moyenâgeux est rempli également de cloîtres, de châteaux et de chevaliers.

Citons ainsi *Archibald Douglas* : grande ballade excédant aisément dix minutes, d'une apparence rhapsodique qui traduit parfaitement le sens épique du texte.

Loewe s'attache également aux thèmes des mythologies païennes. *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes) est composé en 1818. Il n'est d'ailleurs pas évident que le compositeur ait connu la version de Schubert, mais lorsqu'en 1844, il chanta sa propre version à Vienne, le public le surnomma : « Le Schubert nord-allemand. » Composé la même année, *Edward* raconté sous forme de dialogue narre une histoire lugubre entre un jeune homme parricide et sa mère. La déclamation relève quasiment de l'opéra mélodramatique. Du même poète, *Herr Oluf* (Sire Olaf) sera considéré par Wagner comme « l'une des œuvres les plus importantes de la littérature musicale ». *Odins Meeresritt* (La Chevauchée d'Odin en mer) est inspiré par les paysages norvégiens ; on pense au Wotan de Wagner. Le chant thématique de Loewe reste donc profondément romantique, et cela jusque dans ses aspects orientaux : princes maures (*der Asra* – l'Asra), oasis et déserts, images de Perse et de l'Inde, sont aux côtés des rois et empereurs occidentaux (*Kaiser Karl V* – l'Empereur Charles Quint).

Mais si Loewe est marqué par le *Sturm und Drang*, il peu rester profondément religieux et consacre ainsi un dixième de son œuvre pour voix et piano à des

thèmes chrétiens, dans la tradition de l'École de Berlin. Toutes ces pièces se ramènent au genre du lied de caractère populaire, strophique, et doté d'un accompagnement simple *(Geistliche Lieder, Hymnen, Religiöse Gesänge, Geistliche Volkslieder, Psalmen...)* ou de la légende. Citons par exemple les vingt *Hebraïsche Gesänge von Lord Byron* (Chants hébraïques de Lord Byron) composés de 1813 à 1826. Il composera également une trentaine de chorals (dont deux sur des textes de Luther) ou « chants destinés au culte » *(Gottesdienstliche Gesänge)*.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Felix Mendelssohn naquit un an avant Schumann mais bien qu'étant son contemporain, il n'y a que peu de rapports entre eux. Mendelssohn était en effet l'héritier de l'École de Berlin et eut sa formation auprès de Zelter ; il en gardera un esprit profondément classique alors que Schumann est, lui, totalement romantique. Prôné par Goethe et Hegel, l'idéal berlinois le conduit à la simplicité mélodique et à l'amour du *Volkslied.*

Même ayant composé ses premiers lieder à partir de 1820, il appartient plus à la génération de Beethoven, Weber et Schubert qu'à celle lancée par Schumann et Liszt en 1840. Surtout connu pour ses symphonies, ses oratorios, sa musique de chambre et ses œuvres pour piano, il composera cependant plus de 80 lieder.

Par une conception réservée et originale du genre, il deviendra l'un des modèles de Brahms.

Peut-être Mendelssohn a-t-il cédé à un phénomène de mode quand il choisit de composer des lieder : entre 1820 et 1840 tout compositeur allemand digne de ce nom doit s'adonner à ce genre. Car on a bien souvent l'impression que le lied soit apparu pour lui

non comme un univers total digne de retenir tout son intérêt, mais plus comme un simple délassement entre les œuvres chorales. Ainsi écrira-t-il en 1842 : « Les gens déplorent souvent que la musique soit trop ambiguë (...) alors que tout le monde comprend le langage parlé. A mon avis c'est exactement le contraire (...). Les idées exprimées par les choses que j'aime ne sont pas trop vagues pour être traduites par des mots mais au contraire trop précises (...). Le chant seul peut avoir la même signification, peut éveiller les mêmes sentiments chez l'un et chez l'autre. » C'est sans doute pour cette raison que, bien souvent, on a l'impression que le contenu des poèmes n'entre pas en ligne de compte lorsqu'il compose. N'appellera-t-il pas un cycle de ses œuvres *Lieder ohne Wörte* (Mélodies sans paroles) ? Il passera ainsi Maître dans l'art de choisir les poètes médiocres (Egon Ebert, Klingemann, Droysen...) comme si la poésie n'était là que pour lui donner une impulsion thématique qui ne devait se traduire que par de la musique. Et pourtant, le musicien était un fin lettré. Il fut alors bien sûr inspiré par des textes de qualité, notamment ceux de Heine.

Publiés en 1834, les *Lieder und Gesänge op.* 19*a* correspondent à l'aube du voyage de Mendelssohn en Europe. Ces derniers le renforceront d'ailleurs dans son caractère profondément germanique : il dira après son séjour à l'étranger, « jamais je n'ai senti aussi clairement que je suis un Allemand de cœur et que je dois toujours le rester. »

Le 21 février 1830, il compose une ravissante mélodie : *Frühlingslied* (Chanson printanière) sur un texte de Lichtenstein mais c'est sa rencontre avec Heine qui lui permet d'écrire son premier chef-d'œuvre : *Neue Liebe* (Amour nouveau) aux accents et aux thèmes tirés du merveilleux où l'on retrouve, au son du cor, elfes et forêts.

Auf Flügeln des Gesanges (Sur les ailes du chant), à nouveau sur un texte de Heine passe pour l'emblème des mélodies de Mendelssohn. Romance en trois strophes au ton sentimental des *Lieder und Gesänge, op.* 34, elle traduit certes la beauté de l'effusion amoureuse mais reste assez éloignée de l'imagerie du poème.

S'il est certainement un domaine dans lequel Mendelssohn a excellé, c'est celui du lied de ton populaire. C'est d'ailleurs en grande partie cela qu'il léguera à Brahms. L'*op.* 47 nous offre ainsi *Volkslied* (*« Es ist bestimmt in Gottes Rat »* – C'est la volonté de Dieu) composé le 18 avril 1839 et imprégné du finale de la IX[e] symphonie de Beethoven. Mais ce fut aussi le cas pour *Gruss* (Salut) de l'*op.* 19*a* et cela le sera pour *Der Jägerabschied* (L'Adieu au Chasseur), *op.* 50 et *Abschied vom Walde* (Adieu à la forêt), *op.* 59 sur des textes d'Eichendorff.

Là où Schumann s'évertue en vain, Mendelssohn trouve d'emblée le ton adéquat.

Franz Liszt (1811-1886)

Si Liszt fut surtout connu pour ses pièces pour piano et ses poèmes symphoniques, on lui doit également une abondante œuvre vocale (oratorios, messes et motets, et 87 lieder dont 62 sur des textes allemands).

La grande particularité du lied lisztien fut d'être la rencontre entre deux mondes, entre deux sensibilités bien distinctes : la courbe mélodique est en effet profondément marquée par la romance et le bel canto tandis que l'harmonie reste essentiellement germanique. Busoni constatera ainsi ce qui fait la saveur de cette originalité : « La floraison mélodique du Latin plane au-dessus de la profondeur de pensée du Nordique. »

Il y a une certaine continuité dans la production mélodique de Liszt due à un aspect particulier dans ses étapes de création : la plupart de ses lieder de jeunesse, composés entre 1840 et 1849 furent révisés par la suite et connaissent ainsi plusieurs versions. En ce sens, Liszt confiera à son ami Dessauer au début des années 1850 : « Mes premiers lieder sont la plupart du temps d'un sentimentalisme trop boursouflé et l'accompagnement est souvent trop touffu. »

Cela ne subsistera pas dans les versions qui suivront et l'on garde alors la fraîcheur des compositions de jeunesse dotée de la maturité d'un art accompli.

Lieder sur des textes de Goethe. — Goethe a tout naturellement influencé Liszt plus qu'aucun autre poète allemand *(Tasso, Faust-Symphonie...)* et lui donnera quelques-uns de ses plus beaux lieder. Il y a tout d'abord *Der du von dem Himmel bist* – Toi qui viens du haut du ciel) aussi connu sous le titre de *Wandrers Nachtlied I*, qui connut trois versions différentes : 1842, 1856, 1860. A l'encontre de Beethoven ou de Schubert, Liszt traduit merveilleusement cette « paix si douce ». Il considérera d'ailleurs ce lied comme « assez bien réussi », même si la première version souffre de figures d'accompagnement, de formules harmoniques assez lourdes.

Il y a ensuite *Freudvoll und leidvoll* (Joies et souffrances) qui connut deux versions (1844, 1860). En conservant la confrontation des aspects majeurs et mineurs proposée par le titre, l'intensité expressive du lied en est encore rehaussée. Enfin, *Über allen Gipfeln ist Ruh'* (La paix est sur tous les sommets) qui connut également deux versions (1848, 1859), « lent, très calme » est une méditation mystique sur ce thème romantique de la mort libératrice chère à Schubert. L'atmosphère de paix nocturne qui se dégage du texte est admirablement rendue par l'emploi de longs

accords de valeurs égales qui s'enchaînent par tierces descendantes à la basse.

A propos de ses trois versions de *Mignons Lied* (Chanson de Mignon – 1842, 1856, 1860), Liszt dira en 1876 : « Je me suis identifié tant bien que mal au sentiment rêveur de la jeune fille. Plusieurs amis de Goethe (...) me disent que j'y avais passablement réussi. » Mêlant à la fois *Volkslied* et *Kunstlied*, cette version lisztienne du « Wilhelm Meister » est de valeur inégale.

L'orchestration insiste trop sur cette dramatisation pathétique qui est contraire à l'esprit de la poésie de Goethe. La version orchestrale de 1860 exacerbe quant à elle le lyrisme théâtral...

Les lieder sur des textes de Heine. — En dehors de Goethe, c'est sans doute Heine qui influencera le plus Liszt, par sa fraîcheur et sa subtilité. *Du bist wie eine Blume* (Tu es comme une fleur) composé en 1843, était l'un des joyaux des *Myrthen* de Schumann. D'une ligne mélodique simple, la version de Liszt dégage une grande pureté. *Im Rhein, im schönen Strome* (Dans le Rhin, dans le fleuve sacré) connaît deux versions (1840, 1856). Achevée par un vaste postlude, la première est infiniment séduisante. C'est cependant la seconde que nous retiendrons pour son symbolisme éminemment expressif (notamment dans sa description mélodique de la cathédrale de Cologne).

L'on se doit de faire une place à part à *Die Lorelei* (La Loreley) dont deux versions (1841, 1856) rendent admirablement la belle légende rhénane en un tableau haut en couleurs. Liszt sera fortement impressionné par cette légende d'une sirène qui provoque la mort d'un batelier. Il assimile la Loreley à l' « idéal » et l'écueil sur lequel vient se briser la barque au « réel ». On comprend mieux alors l'atmosphère « tristanesque » qui règne sur ce lied, alors qu'on n'est qu'en

1841 : « Mon écueil est ce besoin de je ne sais quelle intensité d'émotion. »

Liszt s'attachera bien sûr à mettre en musique d'autres poètes, mais il ne retrouvera avec aucun d'entre eux l'intimité qu'il put avoir avec Goethe surtout, puis avec Heine. Citons à ce propos Uhland, dont nous retiendrons die *Vätergruft* (Le Caveau des ancêtres) aux belles envolées lyriques, Rellstab, Fallersleben...

Il reste important de noter que Liszt sera le premier à orchestrer quelques-uns de ses lieder, et, en ce sens, annonce Hugo Wolf. S'il nous fait quelquefois penser, par ses côtés nostalgiques, à Gustav Mahler, c'est surtout Richard Strauss qui sera son véritable héritier, avec ce même mélange de « latin » et de « nordique ».

Richard Wagner (1813-1883)

De Richard Wagner, on connaît une vingtaine de lieder, mais ce ne fut pas pour ce génie de la scène un genre de prédilection. Il fut peu attiré par l'intimité du lied et peu inspiré par le piano. La postérité ne gardera de lui que cinq lieder qui forment le recueil *Wesendonck-lieder*. Ils furent composés en 1857-1858 sur des poèmes de sa muse Mathilde, femme d'un riche marchand de soie, Otto Wesendonck. La composition originale est pour chant et piano ; l'orchestration couramment utilisée est du chef d'orchestre Felix Mottl (1880). Les vers sont d'un lyrisme plein de tempérament et de pensée, caractéristiques d'une poétesse-amateur versée dans le vocabulaire wagnérien, avec une prédilection pour les tournures sentimentales.

L'influence décisive de Mathilde sur *Tristan et Isolde* est apparente dans les lieder *Im Treibhaus* (Dans la serre), nostalgique tableau de genre qui cite presque textuellement le prélude du troisième acte, et *Traüme* (Rêves), qui représente une étude pour le canon de la

nuit d'amour de l'acte II. Il se produit là un fait exceptionnel : le fait que la mélodie de Wagner, qui garda pour lui toute sa signification, se soit soumise à un texte étranger – un signe de son profond engagement vis-à-vis de Mathilde Wesendonck.

Les lieder présentent une structure libre : la tradition Schubert-Schumann se trouve ici libérée des formes exigées par l'expressivité. Cela hausse les *Wesendonck-lieder* au-dessus du niveau des compositions de circonstance et esquisses embryonnaires de *Tristan*. *Der Engel* (L'Ange), par ses harmonies planantes et l'ampleur de sa sonorité, rappelle l'atmosphère rêveuse de *Lohengrin*. L'agitation de la musique du *Vaisseau Fantôme* semble présente dans *Stehe still* (Arrête-toi !), une contemplation schopenhauérienne de l'opposition entre le repos et le mouvement, le désir et le non-désir.

La septième majeure, telle qu'elle apparaît dans *Tristan* en tant que dissonance accentuée en face du motif hostile du monde quotidien, est la sonorité déterminante dans *Schmerzen* (Douleurs).

Robert Franz (1815-1892)

Sans conteste le dernier représentant de la grande génération romantique du début du XIX^e^ siècle, Robert Franz meurt très peu de temps avant Brahms. En traversant le siècle, il voua comme ses contemporains, une admiration sans bornes pour Mozart, Bach et Beethoven. Il montre un goût littéraire certain, notamment dans le choix de ses poèmes. S'il s'adresse peu à Goethe, il utilisera fréquemment les textes de Mörike, Rückert, Eichendorff et Lenau. Il consacra néanmoins un quart de son œuvre aux poèmes de Heine (environ 70 lieder), et une cinquantaine à ceux de son ami Wilhelm Osterwald, qu'il est d'ailleurs l'un des seuls à avoir utilisé.

Témoin de son étude des sources artistiques allemandes, on retiendra son cycle de *Sechs Gesänge nach Texten deutscher Volkslieder* (Six chansons d'après des textes de chants populaires allemands), relevant du *Volkston*, ou encore l'une des pages les plus originales de sa production *Ja, du bist elend* (Oui, tu es malheureuse) sur un texte de Heine et qui trouva grâce aux yeux de Wagner.

Chapitre VIII

LE LIED ÉCLATÉ : GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Si Gustav Mahler est surtout connu pour son immense production symphonique, il ne reste pas en retrait quant à sa composition de lieder qui jouissent également d'une grande célébrité. Il n'en écrira cependant qu'une quarantaine tout au plus, pour voix d'hommes. Les deux genres seront d'ailleurs fortement liés l'un à l'autre (ainsi la première symphonie inspirée du cycle des *Lieder eines fahrenden Gesellen*). Sa grande originalité fut d'abandonner le piano en autorisant le lied à l'accompagnement orchestral, symphonique.

Fortement impressionné par la chanson populaire, il sera avec Brahms le compositeur le plus influencé par le *Volkslied*. Ainsi, le folklore bohémien forme la thématique de sa musique vocale. Considérablement imprégné par le *Knaben Wunderhorn*, ses trente-deux lieder publiés avant 1901 seront baignés de cette essence populaire.

L'irruption de Rückert comme matière à sa production de lieder marque cependant à partir de cette époque un certain abandon de cette musique folklorique au profit d'un axe de travail plus symphonique.

Dans la production de Mahler, ces deux genres, le lied et la symphonie, sont unis de manière particulière : en effet, ce n'est pas seulement que son œuvre

entière se compose exclusivement (si l'on met à part quelques travaux de jeunesse guère significatifs, destinés à la musique de chambre et à la musique de scène), de pages ressortissant à ces deux domaines, mais aussi qu'ils se complètent, se conditionnent même mutuellement d'une façon dont il n'existe pas d'exemple équivalent ailleurs.

Élément lyrique et élément symphonique, simple mélodie et travail thématique symphonique, intimité et déploiement de forces, se présentent tour à tour dans un jeu d'alternance. S'il faut d'abord y voir encore (de la première à la quatrième symphonie, où Mahler cite directement des lieder composés antérieurement) une juxtaposition et une succession de principes de lied et de principes symphoniques, et si l'on peut parler par la suite (dans les mouvements lents instrumentaux) d'une imbrication et d'une fusion de ces principes respectifs, cette corrélation finit par conduire à la dissolution des genres originaux et, *Das Lied von der Erde*, dernière œuvre de cette symbiose artistique n'est rien d'autre qu'une « symphonie » avec chant solo. Du *Klagende Lied* de 1880 à ce Chant de la Terre, son œuvre n'est qu'un dialogue entre neuf symphonies et une quarantaine de lieder.

***« Das klagende Lied »* (Le chant de la plainte).** — Au mois de mars 1878, Mahler achève la rédaction du livret de *Das klagende Lied.* Plusieurs sources ont participé à la naissance de ce texte. En 1876, une pièce de Martin Greif portant le même titre que l'œuvre de Mahler fut jouée par les élèves d'art dramatique du Conservatoire de Vienne. Faisant déjà partie de l'établissement, il est fort probable que Mahler ait assisté à cette représentation, au moins n'en put-il ignorer l'existence.

En vrai romantique allemand, Mahler chercha les origines de la pièce et ce fut Bechstein (1801-1860)

qui utilisa le premier le titre *Das klagende Lied.* C'est ensuite d'une synthèse du texte de Bechstein et de *Der singende Knochen* (L'Os chantant) de Grimm que naquit la version de Mahler.

Il écrira d'ailleurs à sa sœur Justi le 17 décembre 1893 : « Je puis te dire que je suis stupéfait de cette œuvre depuis que je l'ai de nouveau reprise. Lorsque je réfléchis qu'elle a été écrite par un jeune homme de vingt ans, je ne parviens pas à le comprendre, tant elle est originale et forte ! Les noix que j'offrais alors à croquer sont peut-être les plus dures que mon arbre ait jamais produites. »

Puis, à propos de la révision de son ouvrage, il adressa à son amie Natalie Bauer-Lechner le 9 décembre 1893, la lettre suivante : « (la révision de) *Das klagende Lied* avance ; c'est incroyable ! Je vois que je n'ai fait de progrès que strictement techniques depuis lors. Mais, pour l'essentiel, le Mahler que vous connaissez tous était déjà fait tout entier ! »

Mahler énonce ici mieux que quiconque la spécificité et l'unicité de *Das klagende Lied.* Terminé en 1880, le lied, plus proche d'ailleurs d'une cantate se présente comme l'irruption soudaine de sa personnalité créatrice dans le cours de l'histoire.

***« Lieder eines fahrenden Gesellen »* (Chants d'un compagnon errant).** — Ici précisément, se décèlent les influences bohémiennes de Mahler, légèrement sentimentales lorsqu'il aborde le thème de l'amour, très pur dans son culte de la nature. Inspiré (il y a encore controverse à ce sujet) d'un recueil de vieilles chansons populaires allemandes *Des Knaben Wunderhorn*, ce cycle de quatre lieder fut composé en 1884 (en 1885 Mahler travaillera sa première symphonie, à laquelle ces lieder fourniront une part de la matière thématique – II et IV sont présents aux premier et troisième mouvements).

I. — *Wenn mein Schatz Hochzeit macht, Hab'ich (m) einen traurigen Tag* (Quand ma mie se marie, j'ai (mon) un jour triste). L'adjonction de la lettre « m » n'est pas le seul changement apporté par Mahler. La modification de la dernière phrase rend le poème un peu plus clair : à la fin de *« Des Abends wenn ich schlafen geh, so denk ich an das Liebe »* (Le soir, quand je me couche, je pense à l'amour), Mahler écrit *an mein Leide* (à mes peines) ce qui nous rend plus compréhensible la raison de la séparation. Mahler a souligné également la consolation que la nature peut nous donner en introduisant l'oiseau chanteur et son *Ach, wie ist die Welt so schön* (Ah, que le monde est beau). Si le poème y perd de son charme voilé, Mahler a su trouver une compensation dans une musique pastorale, aux variations rapides de mesure et de rythme.

II. — *Ging heut' morgens übers Feld* (ce matin, je marchais dans les champs) : l'atmosphère de cette chanson délicieuse nous est indiquée par Mahler lui-même car, lorsque dans sa première symphonie, il revient à cette mélodie, il note : *« Wie ein Naturlaut »* (comme un son de nature).

L'allégresse d'un grand matin, l'éclat d'une vie de lumière et le chant du pinson, dont parle le poème, c'est la musique, magistrale dans sa simplicité, qui nous les rend inoubliables.

III. — *Ich hab' ein glühend' Messer, ein Messer in meiner Brust* (J'ai un fer brûlant, brûlant dans mon cœur) : c'est la plainte de l'amant délaissé, à qui la mort seule peut faire oublier le parfum de l'aimée. La musique, plutôt pathétique cadre mal avec le ton populaire de l'ensemble.

IV. —*Die zwei blauen Augen, die haben mich in die weite Welt geschickt* (Les deux yeux bleus de ma Mie m'ont lancé dans le monde immense) : le compagnon errant s'en va à l'étranger à travers la lande sombre et

Auf der Strasse steht ein Lindenbaum, da hab'ich zum ersten mal im Schlaf geruht (en bordure de la route se trouve un tilleul, c'est là que pour la première fois j'ai trouvé un sommeil reposant).

Amour et douleur se dissipent dans l'ombre de la nuit.

Fraîche et pure, cette marche simple qui se perd dans le lointain, produit le même effet que le final cosmique de *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la Terre).

« Des knaben Wunderhorn »(Wunderhorn-Lieder. **— Le cor merveilleux de l'enfant).** — La rencontre effective de Mahler avec *Des Knaben Wunderhorn* de Achim von Arnim et Clemens Brentano peut apparaître comme assez tardive. Mais, en jetant un regard sur l'œuvre antérieure à 1887, tant dans ses symphonies que dans ses premiers lieder, on peut nettement voir se profiler les *Wunderhorn-Lieder* dans les éléments formels de la création mahlérienne. C'est en deux temps que le compositeur livre ces pages. De 1887 à 1890 naissent 9 lieder avec piano, suivis de 1892 à 1898 d'une douzaine de grands lieder avec accompagnement orchestre, ou piano. Ici, plus qu'ailleurs, le centre expressif absolu est la musique. Le Mot doit fatalement se soumettre à cette nécessité. Ainsi, chez Mahler, le lied devient une « étude de compositeur », pouvant être reconnu comme le chant d'un travail expressif dont le résultat rejoint immédiatement le domaine symphonique. En quelque sorte, ils parviennent à utiliser un langage musical d'origine romantique pour traduire une sensibilité expressionniste.

« Kindertotenlieder » **(Chants pour des enfants morts).** — Mahler trouva les textes de ces chansons sublimes dans un recueil de vers portant le même titre,

dans lequel Friedrich Rückert avait pleuré la mort de ses deux enfants, enlevés par la scarlatine à deux mois d'intervalle. Qualité plutôt rare chez un musicien mais qui avait pourtant été celle de Schumann, Mahler possédait l'art d'écrire, aussi sut-il, parmi ce mélange de vers nobles et médiocres, choisir cinq pièces d'une perfection absolue. Mahler ordonna ses vers de façon à en faire ressortir toute leur beauté, tel un maître-joaillier sertissant ses pierres précieuses. Psychologiquement, il est de grande importance que Mahler ait composé ce cycle de deuil et de souvenir précisément avant que la réalité ne l'eut durement atteint dans un de ses sentiments les plus profonds : l'amour pour ses deux filles. Le pressentiment qu'un jour, lui aussi, éprouverait cette douleur, vivait-il dans son subconscient lorsqu'il composait ces chants ?

I. — *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n !* (Et pourtant le soleil veut se lever dans toute sa splendeur) : le premier lied nous donne, en raccourci, toute une philosophie de la nature. La nuit apporte la perte d'un enfant et pourtant le soleil se lève, rayonnant, comme s'il n'y avait eu aucun malheur. Cette antithèse, blessante au premier abord, nous devient une consolation : une lampe s'est éteinte, mais le soleil continue à briller pour tous.

Les timbres stridents des mélodies aux hautbois, sont fréquemment interrompus par les sons du carillon, symbolisant les coups que la vie nous porte. Un court intermède instrumental, nous fait revivre l'angoisse d'une douleur intense. Les vivants saluant la lumière solaire, sont faibles, comme ceux d'un malade à peine convalescent. Cette même atmosphère tragique est traduite par le coup de gong final.

II. — *Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen* (Je vois à présent pourquoi ces sombres flammes...) : les mottes de terre heurtent le petit cercueil avec un bruit sourd et le couvrent petit à petit. Le père, tou-

ché au plus vif de son être, se sauve devant la dure réalité et évoque le passé. De quel éclat, hier encore, brillaient-ils, ces jeunes yeux d'enfant ! Mais les brumes du temps voilaient la douleur d'aujourd'hui. Pourtant, ces yeux étaient pareils à des étoiles et leur éclat suggérait la question : plus tard, lorsque nous serons éteints, les lumières nocturnes du firmament vous feront-elles vous souvenir de nous ?

III. — *Wenn dein Mütterlein* (Quand ta petite mère...) : nouveau souvenir. Lorsque la mère entre dans le cabinet de travail du mari, son regard fixe l'endroit où l'enfant jouait d'habitude. La petite était-elle près de son cœur plus que l'homme ?

Cette atmosphère d'ardent amour maternel devient tangible dans la mélancolique berceuse au cor anglais ; il s'y ajoute les sons assourdis des violoncelles à peine touchés, suggérant des larmes qui tombent goutte à goutte.

IV. — *Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen* (souvent, je me dis qu'ils sont simplement sortis) : la douleur est d'une telle acuité, que l'âme cherche une consolation dans des pensées illusoires : peut-être viennent-ils de sortir, bientôt seront-ils rentrés ? Mais cette hallucination devient une réalité métaphysique : ils nous ont seulement précédés dans la Demeure paternelle, où, nous aussi, nous irons un jour. Les violons attaquent une marche angélique, aux accents étouffés et ce chant consolateur s'élève de plus en plus pour se perdre en de lointaines perspectives.

V. — *In diesem Wetter !* (Par un temps pareil !) : pour la dernière fois, les feux de la douleur lancinante s'allument en flammes élancées. Lorsque s'avance vers la tombe, le triste cortège funèbre, la nature se déchaîne en tempête de vent et de pluie. Laisser sortir les enfants par un temps pareil ? On les a portés en terre et le poète était impuissant. Dans l'orchestre, les instruments font rage par de longues trilles vibratoi-

res et de stridentes sonorités de flûte. Mais après une inversion magistrale, passant de la violence à la résignation, survient le grand calme de la douleur vaincue. On réalise petit à petit, que les enfants ne sont plus sous l'emprise de la nature ni de ses épouvantes, mais qu'ils séjournent dans la maison de Dieu. Cette pensée consolatrice, exprimée d'abord par la mélodie chantée, est reprise mollement par le cor, ornée par le jeu apaisant de la céleste. Le silence serein d'une plus haute cime devient alors audible.

***« Das Lied von der Erde »* (Le Chant de la Terre).** — La page de titre mentionne (une) Symphonie pour Ténor et Alto (ou Baryton) et orchestre, d'après la Flûte chinoise de Hans Bethge. Il s'agit donc d'une suite de chants symphoniques comme les *Kindertotenlieder* ou les *Lieder eines fahrenden Gesellen.*

Des changements remarquables ont été apportés par Mahler aux traductions des poèmes chinois. En voici un exemple : les dernières lignes de « l'Adieu » dans le texte de Bethge, sont : *Die Erde ist die gleiche überall, und ewig ewig sind die weiszen Wolken* (La terre est la même partout et les nuages blancs sont éternels). Mahler les a modifiés comme suit : *Die liebe Erde allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig, ewig.* (La terre se met à fleurir, à reverdir partout, dans ses moindres recoins et sans arrêt, les lointains horizons bleuissent tendrement). Mahler a évité de reproduire le coloris exotique et a réussi cette merveille de créer des harmonies neuves de souche européenne, mais qui évoquent l'écho des harmonies originales.

I. — *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Scolie de la douleur de la terre) : déjà le vin qui remplit la coupe d'or nous invite ; mais avant la première gorgée, il faut une chanson, celle de la douleur. A l'approche de la douleur, les jardins de l'âme se dessè-

chent, la joie et les chants meurent, car sombre est la vie, sombre est la mort. L'oubli versé par le vin qu'on déguste aux sons du luth vaut plus que toute richesse. A chaque printemps, la terre refleurit et ce, éternellement ; toutefois, le plaisir que peut prendre l'homme aux futilités de ce monde est fort court. Le cri perçant d'un singe horrible traverse même la nuit lunaire et parfumée. Saisissez votre coupe, convive, vivez-la à fond, car sombre est la vie, sombre est la mort. Dionysiaques, les cors lancent leurs sonneries d'alarme, à peine perceptibles par-dessus la houle sauvage de l'orchestre. En antithèse, la sombre résignation du refrain : sombre est la vie. Ce refrain, avec son accord ternaire soutenu descendant et doublé de quelques notes est le symbole de cette conception de la vie.

II. — *Der Einsame im Herbst* (Le Solitaire à l'automne) : des brumes bleuâtres flottent sur le lac ; l'herbe est couverte de givre, comme si une main artiste avait semé de la poussière de jade. Le doux parfum des fleurs s'est évanoui. Bientôt les fleurs de lotus, fanées, s'en iront à la dérive.

Si le cœur est empli de lassitude, et si la petite lampe s'est éteinte, c'est celle-là même qui évoque le sommeil.

La couche, symbole de réconfort, annonce l'automne d'un cœur solitaire qui fait pleurer.

Le temps est à l'invocation du soleil, de l'amour, qui peut-être ne brillera jamais plus, qui peut-être ne séchera jamais plus les pleurs du poète.

La plainte du hautbois solitaire flotte par-dessus les chants étouffés des violons ; les quintes vides des cordes, à peine effleurées, vibrent avec lassitude ; cette steppe privée du soleil réconfortant de l'amour, est traversée avec peine.

III. — *Der Pavillon aus Porzellan* (Le Pavillon de porcelaine) : à l'intérieur de la petite maison, où nous épions des amis qui boivent, discutent, ou écrivent

des vers, tout se reflète merveilleusement comme dans le miroir calme d'un lac.

Les sons clairs de la petite flûte, de la trompette en sourdine, du triangle et des cimbales, s'unissent en une fête intime, que le lyrisme des violons rend plus tendre encore.

IV. — *Am Ufer* (Au bord du rivage) : sur le rivage, des jeunes filles cueillent des fleurs de lotus et dressent des bouquets en se taquinant.

Alors que survient un homme, la plus belle d'entre elles sent, en son sein, l'éveil du désir et sa fière attitude n'est qu'une feinte : l'amour brille dans son regard ardent.

De leurs trilles, les flûtes et les violons caressent ces jeunes filles en une marche fantastique que scandent mandoline et tambourin.

V. — *Der Trunkene im Frühling* (Ivresse au cœur du printemps) : fatigué de chanter et ivre, le poète s'abandonne au sommeil.

A son réveil, un oiseau annonce le printemps et pourtant il remplit à nouveau sa coupe : « Que m'importe le printemps tant qu'il y a du vin » ?

Des bois audacieux et des sforzatti bourrus du cor et de la trompette alternent avec la mélodie apaisante et enchanteresse des violons.

VI. — *Der Abschied* (L'Adieu) : alors que le soleil se couche derrière les montagnes, le soir descend dans la vallée. A l'image de la terre, c'est toute la nature qui respire avec calme avant de s'éteindre au crépuscule. Les hommes eux-mêmes ne peuvent résister au sommeil qui seul peut leur rendre ce bonheur oublié qui est une jeunesse à jamais perdue. Cependant, de cette lente agonie du monde, il ne se dégage aucun désespoir, comme si inévitablement le soleil devait se lever à nouveau. Au début, le vide laissé entre le son grave du tam-tam et la mélodie du hautbois suggère la solitude de l'ami. Les soupirs des violoncelles

annoncent le lever de la lune. Les triolets monotones de la clarinette et de la harpe, suggèrent le murmure du ruisseau. Le désir de l'absent trouve son interprète dans la mélodie attendrie que les violons égrènent. Un long intermède, aux cors, esquisse des mouvements de tierces, heurtées et dures, qui sont le prélude de l'adieu à l'ami et au monde. Au passage, *Ich geh, ich wandre in die Berge* (Je m'en vais errer dans la montagne), quelques notes chromatiques suffisent pour créer un monde d'infinie désolation. Comme au crépuscule, l'atmosphère change rapidement, mais sans heurts ; pour finir, le lied acquiert un sens cosmique qui, se cristallisant d'abord dans l'hymne à la terre, se dissout petit à petit dans la mélodie que les harpes et le célesta laissent s'écouler goutte à goutte.

Chapitre IX

LE CRÉPUSCULE DU GENRE

Hugo Wolf (1860-1903)

Dernier des quatre grands du lied romantique, Hugo Wolf composa quelque 350 lieder entre 1875 et 1897.

Travaillant souvent avec frénésie (parfois un lied par jour, 197 entre le 16 février 1888 et le 23 décembre 1891), il aborde une conception tout à fait nouvelle du genre. Intimement lié au souvenir de Schumann par une affinité parfois destructrice, il témoigna comme lui d'une éducation et d'une sensibilité littéraire qui eut une extrême répercussion sur son œuvre, tant dans le choix que dans le traitement des vers. Wolf partageait avec Schumann cette même maîtrise de la miniature et il ne chercha à travers toute son œuvre qu'à restituer l'univers d'un poète ou d'un monde poétique.

S'imposant une discipline et une exigence bien plus grandes que ne le firent des compositeurs comme Schubert ou Brahms, le choix des poèmes fut toujours pour lui l'aboutissement d'une étude minutieuse qui devait entraîner une composition pianistique d'une parfaite harmonie. Fortement influencé par Wagner et l'opéra – *Tétralogie, Tristan, Parsifal* –, Wolf fut bien souvent à la limite du lied et de l'opéra : bon nombre de ses lieder en sont de véritables réductions (*Prometheus,* d'une durée de plus de

sept minutes en est un exemple frappant). Il évitera d'ailleurs d'utiliser le mot « lied » au profit de la formulation « *Gedichte von... vertont von Hugo Wolf* » (Poèmes de... mis en musique par Hugo Wolf).

Il atteindra avec ce perpetuel flirt les frontières du lied romantique, infranchissables sans quitter définitivement le genre choisi.

On peut diviser sa période créatrice en trois états : 1875-1887 composition de 94 lieder de jeunesse qui le laissèrent insatisfait et qui ne furent, pour la plupart, publiés qu'après sa mort ; 16 février 1888-23 décembre 1891, explosion créatrice, composition de 197 lieder dont 93 pour la seule année 1888 ; 25 mars 1896-28 mars 1897, 30 lieder.

Eichendorff Lieder. — Composés à la fin de l'été 1888, ces mélodies sur des textes de Eichendorff relèvent d'un certain optimisme, notamment dans le choix des poèmes : *Der Freund* (L'Ami), où Wolf admire l'homme que la vie n'inquiète pas ; *Der Musikant* (Le Musicien) fait l'éloge du bohème libre que la musique rend heureux ; *Der Soldat I, II* (Le Soldat I et II) parle d'amour mais d'un amour léger, presque d'une aventure. Une seule fois, le ton devient plus grave, *Verschwiegene Liebe* (Amour secret) où un amant séparé de celle qu'il aime s'abandonne à la nuit et au silence.

Goethe Lieder. — Pour bien comprendre les lieder du *Harfenspieler* (Le Harpiste) et de *Mignon*, il faut connaître le roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister) dont ils sont extraits.

Wilhelm Meister, fils d'un riche négociant ne trouve aucun plaisir dans son travail de commerçant et rêve de devenir artiste. Durant un voyage, il se joint à une troupe ambulante dans laquelle se trouve Philine, jeune femme légère mais charmante. Wilhelm

enlève alors Mignon aux forains et la prend sous sa protection. Avec désespoir et nostalgie, Mignon songe à son midi ensoleillé : *« Kennst du das Land »* (Connais-tu le pays). Wolf a rendu d'une manière géniale l'atmosphère que Goethe décrit par *Dumpf, Geheimnisvoll, eine unwiederstehliche Sehnsucht* (Mat, mystérieux, un désir irrésistible). Il choisira d'ailleurs de placer en dernière position ce chant qui, dans le roman, est le premier de *Mignon.* Lorsque Mignon fut enlevée, elle se fit à elle-même le serment de ne plus se fier à personne. C'est pourquoi elle ne souffle mot de ses origines, bien que ce secret lui pèse : *Heisst mich nicht reden* (Ne me dis pas de parler). Comme le titre l'annonce, il y a contradiction entre ce silence tant recherché et le chant. Si Schumann a opté pour l'esprit et la scène dramatique, Wolf est resté proche de Schubert et insistera d'ailleurs, à son exemple, sur le mot *Geheimnis* (secret), par l'opposition des modes majeur et mineur. Mignon fait des tournées avec Wilhelm et les acteurs ; toute sa tendresse d'enfant la fait languir auprès de son protecteur et elle souffre de sa liaison qu'il entretient avec Philine. Peu à peu, on apprend à connaître le caractère de cette dernière. Après quelques temps, Wilhelm confie Mignon à Nathalie, une femme douée de hautes qualités morales et qui s'occupe de l'éducation d'autres enfants encore. A l'occasion d'une fête, Mignon est travestie en ange et, pressentant sa mort prochaine, elle chante : *So lass mich scheinen, bis ich werde* que l'on peut traduire par : « Laissez-moi ressembler à un ange dès à présent car sous peu je serai telle. »

C'est un lied à la fois déchirant et d'une extrême douceur que le compositeur nous livre. Peu à peu, Mignon se refuse à la vie, jusqu'au cri final : rendez-moi la jeunesse pour l'éternité ! « C'est le Goethe de *Faust* qui se dévoile ici dans son héroïque combat, dans son infinie tendresse.

Et comme si ce fol espoir était impossible, Wolf demande à l'interprète une prouesse vocale comme jamais ailleurs : une phrase incroyablement soutenue et tendue qui, peu à peu s'estompe comme si les mots se perdaient. A l'époque où Mignon voyageait encore avec Wilhelm, ils rencontrèrent un jour un singulier vieillard qui, dans son voyage vagabond, chantait en s'accompagnant de la harpe.

On se demande quelle douleur intime éprouvait Goethe pour confier à ce harpiste cette tristesse infinie et ce sentiment intolérable de remords, qu'il exprime dans *Wer nie sein Brot mit Thränen ass* (Qui n'a jamais mangé son pain dans les larmes ?). Des trois poèmes du harpiste, c'est le plus explicite dans l'expression du remords qui, chez Wolf comme chez Schubert ou Schumann est à la fois l'aboutissement de la trajectoire du harpiste et un aveu de culpabilité et d'extériorisation à peine voilés. Seul celui qui subit pareille torture connaît la malédiction et la bénédiction de la solitude : *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (Quiconque s'abandonne à la solitude). Une fois de plus, Wolf ne respectera pas l'ordre dans lequel ces chants apparaissent au cours du roman.

Comme chez Schubert, le piano fait entendre d'entrée une imitation de la harpe. Mais, au lyrisme de ce dernier, s'oppose ici la rigueur d'une écriture vocale récitative, sans éclat ni diversion. Une telle misère fait comprendre aux autres combien leur bonheur est grand mais elle enlève à celui qui est dans l'épreuve la consolation de la pitié : *An die Türe will ich schleichen* (Je m'en irai de porte en porte). En une divagante errance, aux accents wagnériens, le chant qu'accompagne à peine le choral du piano amplifie cette douleur d'un *Leiermann* désespéré. D'instinct, le harpiste et Mignon se sentent attirés l'un vers l'autre. En un « duo inégal » ils chantent leur peine et leur espoir communs : *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Seul, qui

connaît la nostalgie). Comme Schubert et Schumann, Wolf a composé ces vers pour solo en un lied contenu, introverti, qui met l'accent sur le lien qui unit Mignon au harpiste, en reprenant à plusieurs reprises le prélude de *Harfenspieler III* (qui n'a jamais mangé son pain..).

Lorsque le roman est déjà fort avancé, le secret du harpiste est relevé. Entré dans les ordres, l'amour d'une femme le fit désobéir à ses vœux. Lorsqu'il apprit qu'elle était sa propre sœur élevée à l'étranger et restée pour lui une inconnue, son esprit se troubla. Il quitta son couvent une seconde fois et dans ses pérégrinations, il dépérit de remords. La fin du roman révèle que le harpiste est le père de Mignon.

Si plusieurs compositeurs ont fait l'adaptation musicale de ces poésies émouvantes, seul Wolf a pénétré, jusque dans ses recoins les plus intimes, ce roman qu'il connaissait mieux que personne.

La seconde partie des lieder de Wolf sur des textes de Goethe comprend des mélodies que Wolf lui-même n'appréciait peut-être pas à leur juste valeur : *Prometheus, Ganymed, Grenzen der Menschheit* (Limites de l'Humanité). Ces vers illustrent différents aspects des rapports entre l'Homme et Dieu. Prométhée, le titan, qui modela dans la glaise les hommes, puis les anima à l'aide du feu ravi aux dieux, se révolte contre Zeus et incite ses créatures à la rébellion. Pour rendre l'ambiance de révolte philosophique, qui fait la matière thématique du poème, Wolf va atteindre les limites du lied ; peut-être d'ailleurs les a-t-il ici franchies. Le prélude est une véritable introduction symphonique et Wolf comprend bien que seul l'orchestre peut rendre justice à ce texte, non le piano. La violence qui s'en dégage : cordes contre cuivres, menaces qui grondent dans le grave, font de ce « lied » ce qui doit être une arme contre Dieu. Peut-être ce but a-t-il été atteint, mais c'est alors aux dépens du genre.

Ganymède, favori et échanson des dieux, se dévoue entièrement au *Alliebender Vater* (Le Père aimant l'universalité des êtres). A l'inverse de Schubert, et peut-être dans le même esprit de révolte qui avait été le sien pour *Prometheus*, Wolf choisit de mettre l'accent sur l'érotisme du poème, en élevant la nature pour la confondre avec Dieu – ou peut-être le contraire...

Dans *Grenzen der Menschheit*, l'homme confesse qu'il ne peut rien contre les dieux mais affirme en même temps qu'il est un anneau dans la chaîne éternelle des générations : lied grave et solennel qui tente d'atténuer l'opposition entre force divine et faiblesse humaine par un parfum d'éternité.

Les tendances des *Coptisches Lieder* (Mélodies coptes I et III) sont réalistes, cyniques même, mais il reste très en deçà, si ce n'est quelques mesures séduisantes, des autres compositions.

De la troisième partie de ces lieder, on ne retiendra que quelques-uns. *Epiphanias* est une composition de circonstances : trois petites sœurs jouent les Rois Mages ; il y a un ton et un rythme pour chacune d'elles. *Sankt Nepomuks Vorabend* (La Veillée de Saint-Népomucène) fait allusion à l'histoire des patrons protecteurs de Prague qui, sur l'ordre de Venceslas IV fut ligoté et jeté dans la Moldau en 1393 parce qu'il avait refusé de lui répéter ce que la Reine lui avait confessé. Ce lied reprend avec bonheur les accents enfantins du poème par une rythmique simple de la voix et du piano. L'idyllique *Anakreons Grab* (Le Tombeau d'Anacréon) célèbre cet admirable poète grec du VI^e^ A.C ; Wolf nous livre ici par une page sereine l'un des sommets du cycle.

La quatrième partie comprend exclusivement des poésies du *West-östlischer Divan* (Divan occidental-oriental) de Goethe. Ce recueil contient notamment, d'une part des traductions de poètes orientaux anciens (entre autres du Perse Hafis du XIV^e^ siècle et

de l'Arabe Hatim du VI^e siècle), d'autre part des vers originaux de Goethe ; il est divisé en 12 livres. Wolf adapta 5 chansons à boire de *Das Schenkenbuch* (le livre du verser à boire) parmi lesquelles se distinguent nettement *Trunken müsen wir alle sein* (Ivres nous devons être tous).

Les lieder sur des textes extraits du livre de Suleïka comptent parmi les meilleurs de Wolf. Pour les comprendre, il faut en connaître l'origine : en 1816, Goethe, à 67 ans, fait la connaissance de Marianne von Willemer et les chants de Suleïka naissent d'un échange de lettres entre eux. Les poésies amoureuses se succèdent donc au cours desquels Goethe se nomme Hatim et Marianne Suleïka ! Admirablement mis en musique par Wolf sur un ton à la fois gai et mélancolique, parfois inquiétant, ce dialogue constituera la partie uniquement « amoureuse » de ces *Gedichte von Goethe*.

Mörike Lieder. — Nous trouvons ici quelques poésies qui deviennent intelligibles lorsqu'on sait quelles données autobiographiques Mörike a adapté dans son roman *Maler Nolten* (Le Peintre Nolten). Les *Peregrinalieder* chantent les sentiments de Mörike pour Anne-Marie Meyer, prototype d'Élisabeth, la tzigane du roman, qui exerce une si mauvaise influence sur Nolten. Cette « vagabonde » ou « étrangère » était un curieux mélange de sensualité et d'idéalisme. Wolf rendra admirablement cette ambiance torturée de regrets et de remords. Le lied s'ouvre sur un climat intériorisé mais qui est abandonné au profit d'une écriture ostensiblement déclamatoire qui accompagne les deux derniers vers de *Peregrina I : Reichst Lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden* (Le sourire aux lèvres, tu me tends la mort dans la coupe du péché). On retrouve aussi l'idée de réincarnation dans la *Fantaisie Orplid* dont

Mörike et ses amis rêvaient quand ils étaient étudiants et qui fut développée dans l'angoissant *Maler Nolten.* Orplid est le nom imaginaire d'une île paradisiaque qui aurait existé il y a des dizaines de siècles. D'après Mörike, la protectrice en était la déesse Wayla (symbole de la poésie ?). D'une vie antérieure, il nous reste le souvenir d'une époque qui vit frayer les hommes avec les dieux.

Dans son *Gesang Weylas* (Chant de Weylas), Wolf utilise adroitement les allitérations liquides du poème en développant un parallèle entre l'accompagnement et la lyre de la déesse. L'Agnès du roman est une humble fille de bûcheron avec laquelle Nolten se fiança ; c'est Luise Rau, première fiancée de Mörike qui lui inspira cette figure attachante.

Dans le roman, Agnès finira par perdre la raison, et si Brahms se refuse à décrire ce tragique destin par sa musique, Wolf quant à lui, peut-être par pressentiment rend compte avec douleur des souffrances d'Agnès. De même, *Rosenzeit wie schnellvorbei* (Temps des roses combien fugitif) et *Der Jäger* (Le Chasseur) trahissent le pressentiment d'une séparation imminente. Quelle que soit la beauté de *Verborgenheit* (Recueillement), le caractère profondément religieux de *Wo find ich Trost* (Où puis-je trouver de la consolation), nous émeut bien plus par ses accents profondément humains : lied d'un Wolf inquiet et désemparé à la foi incertaine et en prise au doute (« qui me sauvera de la mort et du pêché ? »). *Seufzer* (Soupir) a ceci de remarquable que, dans son roman, Mörike se l'imagine en mi majeur tandis que Wolf le composera en mi mineur. Cette mélodie dépeint la piété d'Agnès.

Er ist (c'est lui) et *Das Verlassene Magdeläne* (La jeune fille abandonnée), sont des mélodies d'amour qui, dans le roman, sont adressées à une figure de second plan : Henriette. Wolf a choisi de le traiter en la mineur, qui, chez lui est souvent la tonalité de

l'abandon : la parole est donnée alors directement à la douleur et à la souffrance.

Parmi les autres Mörike-Lieder, *Der Gartner* (Le Jardinier) et les Chants pieux *Auf ein altes Bild* (Une image ancienne) et *Schlafendes Jesuskind* (L'Enfant Jésus endormi) ne restent pas en retrait. *Zitronenfalter im April* (Papillon en Avril) fait allusion à l'artiste né trop tôt et dont l'art n'est pas compris par ses contemporains. *Erstes Liebeslied eines Mädchen* (Première mélodie d'amour d'une jeune fille) est d'un érotisme curieux. Lorsqu'il composa l'amusant *Der Abschied* (L'Adieu), Wolf oublia qu'il avait été lui-même un critique acerbe : un artiste culbute un critique du haut d'un escalier et accompagne la chute de ce voyageur de fortune d'une valse entraînante.

***« Italienisches Liederbuch »* (Mélodies sur des textes italiens).** — Les textes sont empruntés aux traductions que Paul Heyse a faites de différents poètes italiens : Leopardi, Giusti, Carducci, Ada Negri. Wolf a choisi les poésies traitant de l'amour et de ses alliés qui, parfois, nous surprennent. Tout cela mêlé dans une collection de situations hétérogènes : la Vierge vénérée avec retenue dans *Benedeit die sel'ge Mutter* (Bénie la mère bienheureuse) ; la redoutable Donna Juanna dans *Ich hab' in Penna* (J'ai à Penna) ; la réconciliation après la dispute : *Wir haben beide lange Zeit geschwiegen* (Nous nous sommes tus tous deux depuis longtemps) ; le maigre dîner de *Meine Liebster singt* (Mon amoureux chante). Moins profonds que les Mörike – ou les Goethe-Lieder, l'*Italianisches Liederbuch* offre les fruits mûrs d'une pensée réfléchie et raffinée. Ces mélodies sont remarquables de naturel et de tendresse.

***« Spanisches Liederbuch »* (Mélodies sur des textes espagnols).** — Elles furent composées en deux périodes, octobre 1889 - janvier 1890 et mars-avril 1890.

Le *Spanisches Liederbuch* est le fruit le plus parfait d'une longue fascination exercée par l'Espagne sur Wolf et qui débuta en 1882 avec un opéra inachevé dont l'action avait pour cadre Séville et qui culmina, avec les deux opéras de ses dernières années de création : *Der Corregidor* et *Manuel Venegas* resté à l'état de fragment. Wolf apprit à connaître comme pour l'*Italienisches Liederbuch* les traductions de chants populaires et de romances espagnols cette fois-ci de Heyse et Geibel. Le premier volume nous offre des mélodies religieuses et jette une lumière toute nouvelle sur la mystique de Wolf. Par exemple, sa piété pour la Vierge dans *Nun bin ich dein* (Maintenant je suis à toi) et *Die Du Gott gebarst* (Toi qui as mis Dieu au monde) ; l'abandon pur et simple dans *Ach, des knaben Augen* (Hélas, les yeux de l'Enfant) ; le repentir et la certitude du pardon dans *Mühvoll komm'ich und beladen* (Fatigué et chargé, je viens) ; la confiance en Jésus dont la couronne d'épine fut pour les hommes une floraison de vie nouvelle dans *Herr, was trägt der Boden hier* (Seigneur, que porte le sol ici ?) ; la foi en les souffrances divines qui nous sont un exemple dans *Wunden trägst du, mein Geliebter* (Tu es couvert de plaies, mon Aimé).

A l'instar des chants spirituels, les adaptations profanes du *Spanisches Liederbuch* sont placées sous le signe de violentes émotions : telles qu'elles sont ici dépeintes, les femmes espagnoles apparaissent avant tout plus ardentes et plus sensuelles, plus libres dans leurs amours, que leurs homologues nordiques... Dans les volumes suivants, c'est donc Vénus qui règne. Ainsi, la petite danseuse frappe son tambour de basque, joyeuse dans l'apparence mais pleine de soucis : *Klinge, klinge, mein Pandero* (Résonne, résonne, mon tambour). La coquette désire toujours autre chose : *Seltsam ist Juanas Weise* (Jeanne a de curieuses façons d'agir).

Le quatrième volume décrit le chagrin d'amour qui impose le silence : *Tief im Herzen trag'ich Pein* (Au plus profond du cœur, j'ai de la peine). Quelquefois il éclate en une jalousie effreinée et dangereuse : *Wehe der, die mir verstrickte* (Gare à celle qui me prit dans ses filets). Déjà le *Spanisches Liederbuch* révèle une plus grande mesure, surtout dans le rythme de la mélodie, cette mesure s'accentuera encore dans les recueils suivants.

Richard Strauss (1864-1949)

Strauss composa des lieder pendant presque toute sa vie. Cent cinquante environ furent imprimés de son vivant. Les premiers parurent sous le numéro d'*opus* 10, dès 1883 (d'autres destinés à demeurer inédits les avaient précédés) et c'est sur les fameux « Quatre derniers Lieder » qu'en 1948, il posa la plume. Pour le critique Oscar Bie, les recueils de jeunesse n'étaient que le pré-écho des grandes œuvres et les recueils ultimes leur écho. Il est vrai que des nombreux lieder de Richard Strauss (plus de deux cents), une vingtaine tout au plus ont atteint une réelle notoriété.

D'une façon générale, le compositeur de « Salomé » n'était pas considéré comme un maître du lied au même titre que ses contemporains Gustav Mahler ou Hugo Wolf. Une des raisons en est que, contrairement à eux, il ne fut pas toujours heureux dans le choix de ses poètes.

Il reste que dans les lieder de Strauss, les chefs-d'œuvre abondent et que ceux-ci ont une place de choix assurée dans l'ultime flambée, qui eut lieu au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, du lied romantique allemand.

La plupart des lieder de Strauss furent écrits par lui à l'intention d'interprètes précis, à la tête desquels sa femme, la cantatrice Pauline de Ahna. Par exemple,

les quatre lieder pour voix aiguë et piano de l'*op.* 27 portent comme dédicace : « A ma chère Pauline pour le 10 Septembre 1894 » : ce jour fut celui de leur mariage.

Si Strauss nous livre son premier lied à l'âge de 6 ans (*Weihnachtslied* – Chanson pour la nuit de Noël) sur un texte de Schubart, ce n'est réellement qu'avec les huit lieder de l'*op.* 10 composés en 1885 qu'il débute sa carrière artistique dans ce domaine. A partir de cette date, quatre périodes créatrices se distinguent :

De 1885 à 1888, Strauss composera 35 lieder d'inspiration très romantique. Ils comptent sans doute parmi les plus réussis et les plus connus. En ce qui concerne les textes utilisés, Strauss, comme à son habitude, a recours le plus souvent à la poésie contemporaine, aux poètes de la même génération que lui avec lesquels il entretient des rapports personnels ou intellectuels. Beaucoup ne figurent plus dans les histoires de la littérature allemande ou n'y sont que des noms ayant perdu toute signification. C'est le cas de Hermann von Gilm qui fournit la matière des 8 lieder de l'*op.* 10 dont le célèbre *Zueignung* (Dédicace), page à la fois passionnée et majestueuse, proche du romantisme brahmsien. C'est le cas également de Adolf Friederich von Schack, dont Strauss s'inspirera pour composer les 6 lieder *op.* 17 qui contient *Standchen* (Sérénade), incontestablement le plus célèbre de ses lieder, et ceux *op.* 19 de 1887. C'est le cas enfin, à un degré à peine moindre, de Felix Dahn (*Mädchenblumen* – Jeunes filles en fleurs).

Avant d'aborder la période suivante, s'écoule un laps de temps de six années pendant lequel le compositeur n'écrivit que deux lieder, en 1891 : *Frühlingsgedränge* (Ardeurs du printemps) et *O wärst du mein* (Oh, si tu étais mienne), invitation implorante et quasi désespérée.

1894-1901 fut de loin la période la plus féconde avec 70 lieder plus 6 avec orchestre. Elle est aussi la plus remarquable. Le compositeur, il faut dire, a alors achevé ses premiers poèmes symphoniques et son art a atteint sa maturité. Il est plus exigeant quant au choix des textes : Klopstock (dont on retiendra l'admirable *Rosenband* – La Guirlande de roses), Uhland, Rückert. Il reste cependant fidèle à la poésie contemporaine : Karl Henckell, et l'Écossais John Henry Mackay qui seront les auteurs respectifs de *Ruhe, meine Seele* (Repose, mon âme) et de *Morgen* (Demain !). Il met en musique également des poèmes d'écrivains importants de son temps comme Otto Julius Bierbaum ou Richard Dehmel. De ce dernier, entré dans l'histoire de la musique surtout pour avoir inspiré à Schoenberg en 1899 « la nuit transfigurée », deux lieder importants ont comme texte un poème : *Befreit* (Libéré) aux poignantes envolées lyriques et *Wiegenlied* (Berceuse) très fréquemment interprété. *Muttertändelei* (Badinage de maman) est bâti, quant à lui sur un poème de Bürger, auteur de la fin du XVIII[e] siècle célèbre par ses ballades à caractère fantastique et populaire (*Lenore*).

Après un temps d'accalmie pendant lequel on ne recense que 8 lieder composés entre 1902 et 1906, vient la troisième période du lied straussien qui va de 1918 à 1921. Le ton devient plus acerbe, plus ironique, comme nous le montre bien *Krämerspiegel* (Le Miroir du boutiquier) que Strauss composa pour se venger et pour se moquer durement de ses éditeurs, ces « marchands-suceurs » avec lesquels il avait perdu un procès.

« La quatrième période : *Vier letzte Lieder* » (Quatre derniers Lieder). — Après être devenu compositeur d'opéra, Strauss négligea donc relativement le domaine du lied, mais sans jamais l'abandonner tout

à fait, et en choisissant à l'occasion, comme accompagnement, l'orchestre (« Hymnes », *op.* 71 d'après Hölderlin de 1921). En 1948, trois ans après cet autre chant du cygne qu'avaient été les « Métamorphoses », les quatre derniers lieder pour voix aiguë et orchestre furent rien moins que le testament musical de Richard Strauss, qui, au soir de sa vie, à 84 ans, revint à la voix de femme tant aimée pour la magnifier encore une fois.

Cette inclination naturelle du compositeur avait jadis été renforcée par son mariage avec Pauline de Ahna qu'il considérait comme sa meilleure interprète. Le critique Eduard Hanslick avait été jusqu'à l'appeler un jour « la meilleure moitié » de Richard Strauss. Or, les premières lignes de *Im Abendrot* (Au crépuscule) tendres et tournées vers un passé revécu avec émotion, peuvent bien être perçues comme s'adressant spécialement à Pauline après un demi-siècle de vie commune. Ce lied, sur un texte du poète romantique Eichendorff fut le premier entrepris des quatre : esquissé au cours de l'hiver 1946-1947, il était terminé à Montreux le 6 mai 1948. Conçu à l'origine isolément, il se trouva faire partie d'un ensemble de quatre après que Strauss ait eu son attention attirée par la poésie de Hermann Hesse, dont venait de paraître une édition complète.

Trois poèmes de Hesse furent finalement retenus : *Frühling* (Printemps), composé en juin 1948 et achevé le 18 juillet à Pontresina ; *Beim Schlafengehen* (Avant d'aller s'endormir), terminé au même endroit dix-sept jours plus tard ; et *September* (Septembre), terminé à Montreux le 20 septembre. Ce devait être l'ultime composition de Strauss : un cinquième lied ne dépassa pas le stade de l'introduction orchestrale et des premières mesures de la partie vocale.

Les quatre derniers lieder, une des rares partitions du XX^e^ siècle rendant hommage, sans réserve aucune,

à la beauté, réussissent une synthèse unique d'atmosphères printanières et automnales, ces dernières prenant peu à peu le dessus. Il est d'usage de terminer par *Im Abendrot*, pourtant composé le premier. Son texte le veut ainsi : à la fin, comme le poète (et Strauss avec lui), parle de fatigue et se demande « serait-ce peut-être la Mort ? », on entend doucement à l'orchestre le thème de la transfiguration du poème symphonique de 1889 *Tod und Verklärung* (Mort et Transfiguration). Quel autre compositeur aurait alors pu se citer textuellement lui-même sans rupture de style à soixante ans de distance ? Seul *Frühling* semble saluer une nouvelle vie, et l'on songe à la parole (une citation de « Tristan » de Wagner) adressée par Strauss à un ami quelques jours avant sa mort : *Grüss mir die Welt* (Salue pour moi le monde).

D'un lied à l'autre, l'orchestre varie, tout en restant pour la voix une somptueuse parure. *Beim schlafengehen* comprend deux piccolo en plus des flûtes, tous les cuivres, un célesta, et un violon solo. *September* omet le piccolo, le contrebasson, le trombone et le célesta mais fait intervenir une harpe. Dans *Frühling*, les effectifs sont encore plus réduits. *Im Abendrot* retrouve pour finir l'orchestre complet, mais avec deux flûtes seulement et sans piccolo : à noter les trilles de flûtes quand le texte mentionne : « Les alouettes dans le ciel » (l'effet existe aussi dans *Frühling*).

Les derniers élans du lied

Hans Pfitzner (1869-1949). — Auteur de plus d'une centaine de lieder, Hans Pfitzner se maintient dans la grande tradition romantique de Schumann et de Brahms. Il va d'ailleurs plus loin car il se considère lui-même comme le dernier romantique de la discipline classique. Il prenait en effet ses contemporains pour des décadents, enlisés dans « le sillage malsain

de Liszt ». Il reste ainsi fidèle, contrairement aux habitudes de son temps, au lied avec accompagnement piano, plus intime que celui utilisant l'orchestre, auquel il ne recourut que rarement.

Contrairement à Richard Strauss, qui, comme on l'a vu, choisissait de préférence des poètes contemporains, Pfitzner, à l'exemple de Wolf et de Mahler, utilise d'avantage des auteurs de qualité : Goethe, Bürger, Eichendorff, Hebbel, C. F. Meyer. Par son esprit profondément romantique, Eichendorff fut le poète avec lequel il eut le plus d'affinités. Très jeune, il met en musique des textes de cet auteur : les 5 lieder *op.* 9 composés en 1888-1889 constituent ainsi l'un des meilleurs cycles romantiques du compositeur.

Othmar Schoeck (1886-1957). — Suisse alémanique, ayant vécu la plupart du temps à Zurich, Othmar Schoeck est héritier, de par ses compositions, du XIX^e^ siècle germanique.

Pendant plus de cinquante ans, il composa plus de 200 lieder sur des textes d'une vingtaine de poètes seulement (Eichendorff, Uhland, Lenau, Mörike, Goethe, et ses contemporains C. F. Meyer, Keller, ainsi que son ami Hermann Hesse).

D'inspiration lyrique, ses œuvres vocales appartiennent à la sphère du post-romantisme germanique : il considérait ainsi Schoenberg et Stravinski comme des décadents. Ses lieder sont composés avec accompagnement piano ou orchestre, ou formations diverses. Bien qu'il soit quelque peu oublié de nos jours, il laisse bien des mélodies qui méritent d'être ici citées : *Lieder aus dem West-östlischen Divan von Goethe* (Lieder du Divan Oriental et Occidental de Goethe) *op.* 19*b*, avec accompagnement piano (1906-1915) ; le cycle *Elögie* (Élégie) *op.* 36, sur des poèmes de Lenau et Eichendorff, avec accompagnement d'orchestre de chambre (1915-1922) ; et *Befreite Sehnsucht* (Désir

libéré) *op.* 66 (1952) avec accompagnement d'orchestre sur un texte d'Eicherdorff.

Arnold Schoenberg (1874-1951). — Jusqu'en 1900, Schoenberg n'écrit quasiment que de la musique vocale : chœurs, opéras et lieder. Héritiers de la tradition du romantisme post-wagnérien, et fortement influencés par Mahler, ses « lieder » franchiront bientôt, comme ceux de Berg ou de Webern les limites du lied post-romantique.

Dans son approche du poème, Schoenberg adopte une conception particulière qui consiste à utiliser un support textuel pour le rapprocher de sa propre et unique sensibilité. Ce n'est pas Schoenberg qui va à la rencontre du poème mais bien ce dernier qui, dénaturé, est « attiré » vers le compositeur. Son lied devient ainsi résolument autobiographique. Il mettra ainsi en musique tout d'abord Dehmel dans cette tradition qu'il puise chez Wagner et Strauss.

A partir de 1907, le poète Stephan George le fera définitivement s'éloigner du lied tel que nous l'entendons ici. *Das Buch der hängenden Gärten, op.* 15 (Le Livre des jardins suspendus) composé en mars-avril 1908 pour les huit premiers « lieder » puis en automne 1908 et en février 1909 pour sept nouveaux « lieder », est, avec ses suspensions tonales et ses lignes mélodiques pulvérisées, quelque chose d'autre, même si certains le considèrent encore comme le « dernier grand cycle de la tradition romantique allemande ».

De ces derniers soubresauts du lied, retenons de l'œuvre de Schoenberg ses *Orchesterlieder op.* 8 composés en 1904, les six premiers lieder qu'il décidera d'orchestrer. Quant aux *Gurrelieder*, ils furent tout d'abord composés en 1901 mais ce n'est qu'en 1911 que Schoenberg achèvera l'orchestration gigantesque et démesurée qui lui valut un succès considérable au

Musikverein de Vienne, le 23 février 1913. Tout à la fois poème symphonique, lied et drame lyrique, ces *Gurrelieder* héritiers de Wagner et de Liszt, imprégnés de Strauss et de Mahler, seront parmi les tout derniers du genre.

Alban Berg (1885-1935). — Alban Berg, hésitant comme Schumann, entre poésie et musique, choisira finalement de composer. En 1904, Schoenberg l'accepte comme élève au vu de quelques lieder. L'influence de ce dernier fut considérable sur la production artistique de Berg. Le considérant tout d'abord comme juste capable de n'écrire que des lieder, Schoenberg devra se rendre compte finalement que le domaine du lied ne lui convient pas « parfaitement ». Il se tourne alors vers la composition d'opéras, et le triomphe de *Wozzeck* à Berlin, est, pour lui un changement radical.

Les premiers lieder de Berg sont d'une composition dilettante et pour la plupart restent peu travaillés.

Cependant, si l'ensemble de la notation est souvent incomplète, l'importance est donnée au chant, cela, malgré l'imperfection des tournures mélodiques.

A partir de 1904, élève de Schoenberg, il travaillera de façon plus rigoureuse et maîtrisera peu à peu harmonie et contrepoint. Il s'opposera cependant à la publication de ses œuvres d'apprentissage n'ayant pas encore atteint la perfection qu'il recherche. Fruit de cette collaboration avec Schoenberg, résultera tout d'abord le cycle des *Sieben frühe lieder* (Sept lieder de jeunesse) composés de 1905 à 1908, sur des poèmes entre autres de Lenau et Rilke : toute l'essence du lied s'y retrouve.

Avec les *Vier Lieder, op.* 2 datés de 1909-1910, sur des textes de Hebbel et Mombert, Berg marque une étape dans l'histoire de la musique : celle de l'atonalité. Par étapes, Berg passe ainsi du ré mineur, qui

baigne le premier lied aux tonalités qui ne sont plus qu'esquissées dans les dernières mesures des deuxième *(Schlafen, schlafen* - Dormir, dormir), et troisième lieder *Schlafen trägt man mich* – Endormie, on me ramène). Avec le dernier lied (*Warm die Lüfte* – Chaudes sont les brises), il franchit définitivement les frontières du lied romantique allemand.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). — Korngold composera une quarantaine de lieder de caractère romantique, entre 1911 et 1952, dont nous retiendrons les *Vier lieder der Abschieds op.* 14 (Quatre lieder des adieux). Terminés en 1919, ils comptent parmi les lieder viennois les plus accomplis de l'époque.

L'atmosphère est celle de ces années de désespoir qui font suite à la guerre, et qui verront la composition de son plus grand opéra *Die tote Stadt. Sterbelied* (Chant funèbre) sur un poème de Rossetti traduit par Alfred Kerr est une poignante berceuse. *Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen* (Mais ceci, jamais mon désir ne pourra l'étreindre), sur un poème d'Édith Ronsperger, reprend ce ton désespéré et lancinant qui chante l'absence de l'aimée.

Mond, so gehst du wieder auf (Lune, tu te lèves de nouveau) et *Gefasster Abschied* (Adieu résigné) sur des poèmes d'Ernst Lothar sont des implorations douloureuses qui s'éteignent dans cette séparation inéluctable : « Ne pleure pas, parce que je dois maintenant partir. »

Alexander Zemlinsky (1871-1942). — Pour Zemlinsky, le lied représentait la forme d'expression musicale la plus intime. Il savourait le défit technique que présentait sa forme, pouvant y créer instantanément une ambiance, la développer, la rompre, le prendre à nouveau et y apporter toutes les variations imagina-

bles en l'espace de deux ou trois pages. Et, tout en façonnant son matériau musical avec une logique et une économie saisissantes, il parvint à obtenir la plupart du temps une intensité d'expression d'une force incroyable. L'on pourrait presque comparer nombre de ses lieder à des opéras miniatures ; d'autres, en revanche, sont des études monochromes qui déploient des nuances subtiles à l'extrême, tant de tension harmonique que de tessiture vocale.

Zemlinski avait des goûts pour le moins éclectiques, en matière de poésie. A l'exception de sa prime jeunesse, ses préférences allaient aux auteurs contemporains peu connus, plutôt qu'aux maîtres classiques.

Lorsque le jeune compositeur choisissait des vers célèbres d'Eichendorff ou de Heinrich Heine, il le faisait avant tout pour se mesurer à Schubert, Schumann, ou Brahms. Au moment de publier ses premiers lieder, dans les années 1900, il s'était néanmoins libéré de cette contrainte, et retenait ses textes en fonction de leur rapport avec sa propre expérience, c'est-à-dire en tant qu'expression de sa propre personnalité.

Retenons quelques lieder majeurs dans la production de Zemlinski, tels que les quatre lieder de 1903-1905 (dont *Es war ein alter König* – C'était un vieux Roi, choisi par Zemlinsky sur un poème de Heine, en guise de critique du mariage de son Alma Schindler adorée avec Gustav Mahler en mars 1902), ou encore les quatre lieder de l'année 1916, après que le compositeur se soit remis, en 1913 en contact avec Hugo von Hofmannsthal. Mais celui-ci rejeta les propositions de Zemlinsky, l'informant que son seul partenaire musical était dorénavant Richard Strauss. Ce refus du poète explique probablement que ces lieder n'aient pas été publiés du vivant de Zemlinsky.

Chapitre X

LES INFLUENCES DU LIED HORS D'ALLEMAGNE

La mélodie française

Initié au piano par César Franck, Henri Duparc (1848-1933) reçoit un enseignement tourné vers la musique allemande. Ses séjours à Munich dès 1869 puis à Bayreuth où il assiste aux créations wagnériennes font de lui l'héritier de cette conception germanique du lied qui se traduira par un recueil de *treize mélodies* pour chant et piano. Il fut donc profondément influencé par ses Maîtres allemands : Bach, Gluck, Beethoven, Schubert, Schumann et Wagner. Sa rencontre avec Liszt et Wagner marquera sa production mélodique de ce romantisme germanique qui l'influencera plus qu'aucun autre de ses compatriotes. La guerre de 1870 le marquera fortement dans son attachement pour la musique d'outre-Rhin. Mais, sans doute, est-ce cette blessure qui justement accentuera cette greffe du lied allemand sur la mélodie française.

Rattrapant ainsi le romantisme allemand et l'art du lied, cette nouvelle mélodie française s'alignera avec Fauré et Debussy sur le lied post-romantique. Mais c'est réellement Duparc qui lui donne son premier élan, qui la sort de sa marginalité.

Claude Debussy (1862-1918) écrira une cinquantaine de mélodies qui jalonnent toutes les étapes de sa

vie créatrice. Elles constituent d'ailleurs une part importante de son œuvre, de ses premiers essais de jeunesse, que l'on continue de découvrir, fortement influencés par le romantisme, aux grands recueils de la maturité, d'un style véritablement spécifique.

Cependant, contrairement à Fauré, la production mélodique de Debussy ne constitue pas le genre dominant de son œuvre créatrice, le piano restant sans aucun doute son domaine de prédilection. Facilité par le fait qu'il s'attaque à un genre artistique accompli, et échappant aux problèmes de définition que rencontrera Fauré, il intègre sa production mélodique dans des recherches plus importantes, sur l'harmonie et l'expression poétique.

Gabriel Fauré (1845-1924) peut être considéré comme le plus pur représentant du genre. Auteur d'une centaine de mélodies et de nombreuses pièces chantées (duos, cantiques, chansons, vocalises...), le genre « mélodie » reste pour lui le plus représentatif de son art entre 1861 et 1921.

La mélodie scandinave

Edvard Grieg (1843-1907) fut la figure emblématique de la musique norvégienne, tout comme ses mélodies furent les figures emblématiques de son répertoire. Doué d'une réelle sensibilité littéraire, et formé à l'harmonie par l'apprentissage du piano, tout conduisait Grieg à être l'héritier du lied. Ce « grand poète musical » nous léguera ainsi près de cent cinquante mélodies dont la quasi-totalité fut composée pour soprano. Utilisant la poésie nordique avec conviction et finesse (Andersen, Bjornson, Ibsen), il évoluera cependant très vite vers le romantisme scandinave (après des premières pages marquées par le sceau germanique), vers la romance dont les origines diffèrent du lied allemand. Étudiant à Leipzig, Grieg

aborde la production d'œuvres vocales dans le plus pur esprit du lied de Schubert et de Schumann. Mettant en musique des poèmes de Chamisso et de Heine, pour contre-alto et piano, puis de Uhland, il accuse rapidement un style norvégien et ses *seks sange op.* 48 ne retiennent du lied allemand qu'un souvenir, même s'il compose alors sur un poème de Goethe.

Jean Sibelius (1865-1957) écrivit près d'une centaine de mélodies avec accompagnement piano, essentiellement suédoises, ainsi qu'avec orchestre. Il fut le symbole du nationalisme finois et sera fortement influencé par Grieg et par Wagner.

Parlant couramment allemand, il composera en 1906 un recueil de 6 lieder, *op.* 50 qui rend hommage à la poésie allemande. Les textes furent sans doute choisis par l'éditeur Lienau qui voulait promouvoir Sibelius comme compositeur de lieder en Allemagne. Bien qu'aucun élément biographique ne puisse nous permettre de l'affirmer avec certitude, cette théorie paraît bien se voir confirmée par le fait que certains des poèmes traitent de sujets qui intéressent rarement Sibelius. Un exemple de cela est *Lenzgesang* (Chanson de printemps) où l'arrivée du printemps est décrite en termes chaleureux et fougueux, mais plutôt conventionnels. Particulièrement dans la quatrième strophe, le poème implique que la nature peut être assujettie à la volonté humaine – une attitude très éloignée du panthéisme exprimé dans les meilleurs chants de la nature de Sibelius. De même, les platitudes de *Sehnsucht* (Langueur) d'Emil Rudolf Weiss, ne stimulent pas particulièrement le compositeur. *Die stille Stadt* (La Ville silencieuse) est peut-être le lied le plus réussi du recueil et certainement le plus serein ; on retrouve un poème de Dehmel où la simplicité de la ligne vocale et de la partie de piano produit un arrangement de grand raffinement.

La mélodie russe

De tous les compositeurs russes, Modeste Moussorgski (1839-1881) est celui qui a accordé à la mélodie la plus grande importance dans son œuvre. Elle l'accompagne en effet tout au long de sa vie, et cela dès ses premiers essais vers 1857-1860. Les années 1863-1868, qui seront pour lui très bénéfiques, culmineront par la composition de son cycle « Enfantines ».

Les deux autres cycles, « Sans Soleil » (1874) et « Chants et Danses de la Mort » (1874-1877), marqueront la fin de ses créations dans ce genre (mis à part la « Chanson de Méphisto »).

Il composera bon nombre de ses mélodies sur ses propres poèmes, mais, parmi les poètes russes qu'il affectionne tout particulièrement, l'on retrouve aux côtés de Lev Mey, Nekrassov et Koltsov, le lyrique Plestcheiev et Alexis Tolstoï (ce n'est que trop occasionnellement qu'il travaille sur des textes de Pouchkine ou de Lermontov). Quelques autres mélodies, enfin, traitent de traductions de Heine, Goethe, et Rückert.

Annexe I

LES GRANDS COMPOSITEURS ET LE *VOLKSLIED* MÉLODIES PASSÉES DANS LE DOMAINE DU FOLKLORE

HASSLER
Mein Gmüt ist mir verwirret (1601) adapté d'un texte traditionnel du XVI^e^ siècle, plus tard utilisé par Bach.
HAYDN
Deutschland, Deutschland über alles (1797), devenu hymne national allemand, sur un texte de Hoffmann von Fallersleben.
MOZART
Komm lieber Mai, und mache (1791) sur un texte d'Overbeck
Üb'immer Treu und Redlichkeit (1791) sur un texte de Hölty, provenant de *La Flûte Enchantée.*
BEETHOVEN
Freude, schöner Götterfunken (1824) sur un texte de Schiller, réutilisé dans la IX^e^ symphonie.
Ich komme schon durch manches Land (1792) sur un texte de Goethe.
WEBER
Wir winden dir den Jungfernkranz (1820) repris dans *Le Freischütz,* sur un texte de Kind.
SCHUBERT
Am Brunnen vor dem Tore (1827) sur un texte de Wilhelm Müller, que l'on retrouve dans le *Winterreise Wiegenlied* (1816) sur un texte d'auteur anonyme.
MENDELSSOHN
O Täler weit, o Höhen (1843) sur un texte d'Eichendorff.
SCHUMANN
So sei gegrüsst viel tausendmal (1849) sur un texte de Hoffmann von Fallersleben.
BRAHMS
Guten Abend, gut' Nacht (1868) sur des textes traditionnels.

Annexe II

LA SECONDE « ÉCOLE DE BERLIN » AIRS DE COMPOSITEURS PASSÉS DANS LE DOMAINE DU FOLKLORE

Volkslieder de compositeurs moins célèbres mais dont le rôle fut essentiel dans l'évolution du genre :

SCHULZ

Der Mond ist aufgegangen (1790) sur un texte de Claudius.

Mädel, schau wir ins Gesicht (1782) sur un texte de Bürger.

Ihr Kinderlein, kommet (1795) sur un texte de Ch. von Schmidt.

REICHARDT

Wer hat die schönsten Schäfchen ? (1790) sur un texte de Hoffmann von Fallersleben.

Bunt sind schon die Wälder (1799) sur un texte de J. G. von Salis-Seewis.

Der Winter ist ein rechter Mann (1797) sur un texte de Claudius.

Wenn ich ein Vöglein wär' (1800) sur un texte anonyme.

Ein Veilchen auf der Wiese stand (1783) sur un texte de Goethe.

ZELTER

Der Kuckuck und der Esel (1810) sur un texte de Hoffmann von Fallersleben.

Es war ein König in Thule (1812) sur un texte de Goethe.

Die heiligen drei Könige (1810) sur un texte de Goethe.

Annexe III

LES GRANDS POÈTES ET LE *VOLKSLIED* POÉSIES TOMBÉES DANS LE DOMAINE DU FOLKLORE.

GOETHE

Da droben auf jenem Berge (1802) mis en musique par Ehlers en 1804.

Kleine Blumen, kleine Blätter (1771) mis en musique par Blum en 1816.

An dem reinsten Frühlingsmorgen (1791) mis en musique par Himmel en 1811.

Ein Veilchen auf der Wiese stand (1773) mis en musique par Reichardt en 1783.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn (1771) mis en musique par Werner en 1827.

Es war ein König in Thule (1774) mis en musique par Zelter en 1812.

Ich komme schon durch manches Land (1812) mis en musique par Beethoven en 1792, célèbre sous l'appellation « *Marmotte* ».

Die heiligen drei Könige (1781) mis en musique par Zelter en 1810.

In allen guten Stunden (1775) mis en musique par Zelter en 1810.

Mich ergreift, ich weiss nicht wie (1802) mis en musique par Eberwein en 1810.

Hier sind wir versammelt (1810) mis en musique par Eberwein en 1813.

EICHENDORFF

Nach Süden nun sich lenken (1825) – musique traditionnelle du XVIII[e] siècle, sur laquelle le texte a été adapté *O Täler weit, o Höhen* (1810) mis en musique par Mendelssohn en 1843.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen (1822) mis en musique par Fröhlich en 1833.

Ich reise übers grüne Land (1811) mis en musique par Engel en 1813.

In einem kühlen Grunde (1809) mis en musique par F. Glück en 1814.

HOFFMANN von FALLERSLEBEN

Wer hat die schönsten Schäfchen ? (1830) mis en musique par Reichardt.

So sei gegrüsst viel tausendmal (1844) mis en musique par Schumann en 1849.

Deutschland, Deutschland über alles (1841) mis en musique par Haydn.

WILHELM MÜLLER

Der Wandern ist des Müllers Lust (1821) mis en musique par Zöllner en 1844.

Am Brunnen vor dem Tore (1822) mis en musique par Schubert en 1827.

CLAUDIUS

Der Mond ist aufgegangen (1773) mis en musique par Schulz en 1790.

Der Winter ist ein rechter Mann (1782) mis en musique par Reichardt en 1797.

Stimmt an mit hellem, hohen Klang (1773) mis en musique par Methfessel en 1811.

SCHILLER

Mit dem Pfeil, dem Bogen (1803) mis en musique par Anselm Weber.

Freude, schöner Götterfunken (1795) mis en musique, entre autres, par Beethoven en 1824.

GEIBEL

Der Mai ist gekommen (1834) mis en musique par Lyra en 1842.

HEINE

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten (1823) mis en musique par Silcher en 1838.

UHLAND

Ich hatt' einem Kameraden (1809) musique traditionnelle.

HÖLTY

Üb' immer Treu und Redlichkeit (1775) mis en musique par Mozart, en 1791.

BÜRGER

Mädel, schau mir ins Gesicht (1778) mis en musique par Schulz en 1782.

KOTZEBUE

Es kann ja nicht immer so bleiben (1802) mis en musique par Himmel en 1802.

INDEX DES COMPOSITEURS CITÉS

Bach C.-P.-E., *23, 25*
Bach J.-S., *60, 64, 69, 79, 112*
Bartok, *59*
Beethoven, *8, 18,* 24 à 26, *27, 30, 39, 41, 57, 64, 73, 75, 76, 79, 112*
Benda, *8*
Berg, *108,* 109 à 110
Berlioz, *16*
Brahms, *10, 13, 14, 30, 52,* 57 à 69, *70, 73, 75, 79, 81, 92, 107, 111*
Busoni, *75*

Debussy, *16, 112, 113*
Duparc, *16, 112*

Eccard, *6*

Fauré, *16, 112, 113*
Franck, *112*
Frantz, *60,* 79 à 80

Gluck, *23, 25, 112*
Gretry, *16*
Grieg, *113, 114*

Hassler, *6*
Haydn, *17,* 21 à 22, *23, 25, 27*
Hiller, *7, 8, 9*

Korngold, 110

Lassus de, *6*
Lechner, *6*
Liszt, *11, 12, 28, 30, 53, 57, 73,* 75 à 78, *107, 109, 112*
Loewe, 70 à 73

Mahler, *13, 14, 65, 78,* 81 à 91, *102, 107, 108, 109, 111*
Mendelssohn, *11, 15, 30, 60,* 73 à 75
Moussorgski, 115
Mozart, *7, 8, 18,* 23 à 24, *25, 27, 30, 57, 79*

Neefe, *17*

Pfitzner, 106 à 107

Reger, *14*
Reichardt, *8, 9, 17, 30*

Schoeck, 107 à 108
Schoenberg, *65, 69, 104, 107,* 108 à 109
Schubert, *2, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26,* 27 à 42, *46, 53, 57, 58, 60, 70, 72, 73, 76, 79, 92, 95, 96, 97, 111, 112, 114*
Schulz, *8, 17*
Schumann, *10, 11, 13, 14, 20, 25, 30,* 43 à 56, *57, 58, 60, 70, 71, 73, 75, 77, 79, 86, 92, 95, 96, 106, 109, 111, 112, 114*
Sibelius, *114*
Spohr, *20*
Strauss R., *14, 78,* 102 à 106, *107, 108, 109, 111*
Stravinski, *107*

Wagner, *72,* 78 à 79, *80, 92, 108, 109, 112, 114*
Weber, *11,* 26, *27, 73*
Webern, *108*
Wolf, *11, 14, 30, 54, 57, 58, 78,* 92 à 102, *107*

Zelter, *10, 12, 17, 30, 73*
Zemlinsky, 110 à 111
Zumsteeg, *8, 9, 14, 29, 31, 70*

INDEX DES CYCLES DE LIEDER ANALYSÉS

BEETHOVEN
Goethe Lieder, *25*
Liederkreis, *26*
BERG
Sieben frühe Lieder, *109*
Vier Lieder, op. 2, *110*
BRAHMS
Sechs Gesänge, op. 6, *61*
Acht Lieder und Romanzen, op. 14, *61*
Fünf Gedichte, op. 19, *61 à 62*
Lieder und Gesänge, op. 32, *62*
Gesänge, op. 43, *62 à 63*
Fünf Lieder, op. 49, *63*
Acht Lieder und Gesänge, op. 59, *63*
Junge Lieder, op. 63, *63*
Romanzen und Lieder, op. 84, *64*
Vier Lieder, op. 96, *64*
Lieder, op. 107, *64 à 65*
Die schöne Magelone, 65 à 68
Vier ernste Gesänge, op. 121, *68 à 69*

FRANTZ
Sechs Gesänge nach Texten deutscher Volkslieder, 79 à 80

HAYDN
Douze « Canzonettes », 21-22

KORNGOLD
Vier Lieder der Abschieds, *110*

LISZT
Mignons Lied, 76 à 77
Heine-Lieder, 77 à 78

LOEWE
Todtentanz, 71 à 72
Archibald Douglas, 72
Erlkönig, 72 à 73

MAHLER
Das klagende Lied, 82 à 83
Lieder eines fahrenden Gesellen, 83 à 85
Des Knaben Wunderhorn, 85
Kindertotenlieder, 85 à 88
Das Lied von der Erde, 88 à 91
MENDELSSOHN
Lieder öhne Wörte, 74
Lieder und Gesänge, op. 19*a*, *74 à 75*
Lieder, op. 47, *op.* 50, *op.* 59, *75*

SCHOENBERG
Das Buch der hängenden Gärten, op. 15, *108*
Orchesterlieder, op. 8, *108*
Gurre-Lieder, *109*
SCHUBERT
Goethe-Lieder, 31 à 33
Wilhelm Meister Lehrjahre, 33 à 34
Lieder der Mignon, 34
Die schöne Müllerin, 36 à 39
Winterreise, 39 à 41
Schwanengesang, 41 à 42
SCHUMANN
Liederkreis, op. 24, *46 à 47*
Myrthen, op. 25, *47 à 48*
Liederkreis, op. 39, *48*
Frauenliebe und Leben, op. 42, *48 à 49*

Dichterliebe, *49 à 51*
Romanzen und Balladen, op. 64, *51 à 52*
Lieder-Album für die Jugend, op. 79, *53 à 54*
Requiem, op. 90*b*, *54*
Lieder nach Goethes « Wilhelm Meister », op. 98, *54 à 55*
Gedicht der Königin Marie Stuart, op. 135, *55 à 56*
STRAUSS R.
Vier letzte Lieder, *105 à 106*
WAGNER
Wesendonck-Lieder, *78 à 79*
WOLF
Eichendorff-Lieder, *93*
Goethe-Lieder, *93 à 98*
Mörike-Lieder, *98 à 100*
Italienisches Liederbuch, *100*
Spanisches Liederbuch, *101 à 102*
ZEMLINSKY
Vier Lieder (1903-1905), *111*

BIBLIOGRAPHIE

Marcel Beaufils, *Le lied romantique allemand,* Gallimard, 1956. 2/1982.

Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung,* Wolfenbüttel, Möseler et Zürich, 1971.

Dictionnaire des œuvres de l'art vocal (sous la dir. de) Marc Honegger et Paul Prevost, vol. I, II, et III, Bordas, 1991-1992.

Karl Geiringer, *Brahms, sa vie, son œuvre,* Buchet-Chastel, 1982 (trad. de l'allemand).

Henri-Louis de La Grange, *Gustav Mahler,* 3 vol., Fayard, 1979 à 1984.

Alfred Einstein, *Schubert, portrait d'un musicien,* Paris, 1958.

Dietrich Fischer-Dieskau, *Les lieder de Schubert,* Laffont, 1979 (trad. de l'allemand).

Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann,* Laffont, 1985 (trad. de l'allemand).

Serge Gut, *Aspects du lied romantique allemand,* Actes Sud, 1994.

Guide de la mélodie et du lied (sous la dir. de Gilles Cantagrel et Brigitte François-Sappey), Fayard, 1996.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Les formes de la musique, n° 478
La symphonie, n° 1633
Histoire de la musique en Europe, n° 40
Le piano, n° 263

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Qu'est-ce que le lied ?** 5

Éléments de définitions et sources du lied romantique allemand, 5 — Le lied et la sensibilité romantique, 10 — « Volkslied » et « Kunstlied », 12.

Chapitre II — **Les formes du lied** 15

La forme strophique, 16 — La forme strophique variée, 17 — La forme *durchkomponiert,* 18 — Les autres formes, 19.

Chapitre III — **Prélude à un genre incomparable** 21

Joseph Haydn, 21 — Wolfgang Amadeus Mozart, 23 — Ludwig van Beethoven, 24 — Carl-Maria von Weber, 26.

Chapitre IV — **Franz Schubert (1797-1928) : Le maître incontesté du lied** 27

Schubert et les poètes, 28 — Les années d'apprentissage : 1811-1814, 29 — La révélation : Goethe, 29 — Les autres poètes, 34 — Les cycles et recueils, 36.

Chapitre V — **Robert Schumann (1810-1856)** 43

Muse et poètes, 44 — L'année 1840 : l'explosion créatrice, 46 — L'intérim : 1841-1848, 51 — Les années 1849-1852, 52.

Chapitre VI — **Johannes Brahms (1833-1897)** 57

Brahms et la poésie, 57 — Le rôle du chant populaire chez Brahms, 59 — Les œuvres de jeunesse, 60 — L'essor (1861-1877), 62 — La maturité : 1882-1889, 64 — Les deux cycles, 65.

Chapitre VII — **Autour des Maîtres du lied** 70

Karl Loewe, 70 — Felix Mendelssohn (1809-1847), 73 — Franz Liszt (1811-1886), 75 — Richard Wagner (1813-1883), 78 — Robert Franz (1815-1892), 79.

Chapitre VIII — **Le lied éclaté : Gustav Mahler (1860-1911)** 81

Chapitre IX — **Le crépuscule du genre** 92

Hugo Wolf (1860-1903), 92 — Richard Strauss (1864-1949), 102 — Les derniers élans du lied, 106.

Chapitre X — **Les influences du lied hors d'Allemagne** 112

La mélodie française, 112 — La mélodie scandinave, 113 — La mélodie russe, 115.

Annexe I : Les grands compositeurs et le *Volkslied* 116

Annexe II : La seconde « École de Berlin » 117

Annexe III : Les grands poètes et le *Volkslied* 118

Index des compositeurs cités 120

Index des cycles de lieder analysés 121

Bibliographie 123

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juillet 1998 — N° 44 454

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

Le lied est une expression de profond humanisme au même titre que l'opéra de Wagner, les poèmes de Baudelaire ou de Mallarmé. D'origine allemande, le lied est romantique par essence. A ce titre, nombre de compositeurs ont écrit, ne serait-ce qu'occasionnellement, pour la voix, le plus humain des instruments de musique, et ont cherché à y exprimer le plus intime d'eux-mêmes.
Franz Schubert reste le maître incontesté du lied. Cet ouvrage se propose de faire le point sur un genre musical majeur en présentant une biographie des grands noms du lied, de Mozart à Schoenberg.

Christophe Combarieu, critique musical, est producteur d'émissions musicales pour la radio et la télévision.

Derniers titres parus

822 Épargne et investissement
M. Refait

934 Histoire de l'Anjou
J.-L. Ormières

3313 La question nationale au Québec
F. Epinette

3318 Taylor et le taylorisme
M. Pouget

3331 La philosophie en France au XIX^e siècle
J. Lefranc

3342 Histoire des Cévennes
P. Cabanel

3348 L'hérédité des caractères acquis
M. Delsol

3350 La grève en France
J.-P. Juès

3354 Le système politique canadien
J. Bauer

3384 La qualité de l'air
E. Décamps et P. Toubon

3390 Le multimédia
F. Leslé et N. Macarez

3393 Le commerce colonial triangulaire (XVIII^e-XIX^e siècles)
R.-M. Lemesle

3410 Les espaces du sport
F. Vigneau

9 782130 488736